

بحثاً عن الحرية

(دون كيشوت أنموذجاً)

2.2

□ مالك صقور

((... الحرية، ياسانشو، هي الأمن ما منحتة السماء للإنسان، وكل الكنوز المدفونة في البحر والبر، لا يمكن أن تساويها؛ ولهذا، من أجلها ومن أجل الشرف ينبغي أن نخاطر بالحياة. والعبودية الخائفة هي ضد الحرية، وهي أكبر الشرور)).

هكذا يخاطب دون كيشوت تابعه وحامل سلاحه سانشوبانسا..

من بين الكتب الكثيرة، والروايات، والقصائد، والنماذج الأدبية، التي تفسرت بالحرية، ومجدها، اخترت الحديث عن رواية "دون كيشوت"، التي تعدّ من الروايات التي تبحث عن الحرية. وهي الرواية التي قال عنها أنشواين: "ثلاثة أشياء مثلت لي الخلود: النجوم، ودون كيشوت، والجريمة والعقاب".

وليس أنشواين ودوستويفسكي وحدهما ممن أعجب بهذه الرواية، بل هيجل وماركس وأنجلز أيضاً تحدّثوا عنها بحماسة. ويندر وجود مفكر أو كاتب أو حاكم قراها ولم يعجب بها. ذلك لأنها، حقاً كشفت حساسات الجميع. يرى نفسه فيها. وهذا سرّ صمودها وانتشارها على مدى أربعة قرون متتالية.

وليس مصادفة، أن يقول عنها صاحب "الجريمة والعقاب" الكاتب الروسي الكبير دوستويفسكي: "عندما تقف الخليقة يوم الحساب بين يدي الله ليمسأها عما فعلت في حياتها الدنيا على هذه الأرض، فإن الخليقة سترفع بيدها كتاب دون كيشوت، قائلة: يا مولانا، هذا ما فعلناه على هذه الأرض، هذا يكشف حسانتنا".

ويرى فيها الكهول، معنى الحياة وقساوتها، يرى فيها مغزى الحياة الحقيقي، وكيف ولماذا يخضع الإنسان عمره في التوافق، أو في الجشع، أو في السعي وراء المال، وخلف المناصب وما أن يتوقف كي يلتحق بآلامه، حتى يحس أن عمره قد انسرق منه، ويرى فيها الشيوخ: المحكمة من ناحية، والقدم من ناحية ثانية على فعل شائن مردول قد ارتكبه.

ومع ذلك، فكل الكتاب والشعراء متهمون بأنهم (دون كيشوتيون)، لأنهم حالون، ملوحيون، وأقصد أن كثيراً من أصحاب المواقع في السلطات، هم الذين يتهمون الفنانين عموماً، والشعراء، والكتاب بالدون كيشوتية، ويرون فيهم مهوسين، أو واهمين، وقد سمعنا كثيراً وسمعها غيري، أنهم مجانين، لأنهم، أي الكتاب والشعراء والفنانين يريدون تغيير العالم، وتفسير المجتمع إلى الأفضل، يريدون القضاء على الشرور، ويتشدون الحرية، والعدالة، والمساواة، وهذا كله، أعلن عنه دون كيشوت في مليات الصفحات الكثيرة، ومن خلال المغامرات التي قام بها. لذا في رأيي، يشكل مضمون هذه الرواية، البحث عن الحرية.

الحرية، التي تضمن خبز الفقراء، وتحقق العدالة التي تعني المساواة والظلمة.



وإن كان (دون كيشوت) من صنع خيال سرفانتس، فهو نموذج فني - أدبي، ويبقى جبراً على ورق. لكن يذكّر بقوة بشخصية تاريخية

سأفترض أن الجميع قد قرأ رواية (دون كيشوت)، وإن لم يكن قد قرأها، فلا بد أنه شاهدتها فيلمًا، أو مسرحاً للأطفال، أو على الأقل سمع عنها، وقرأ الكثير عن هذا (الدون كيشوت)، مع أنه يصعب على قراء هذه الأيام، أن "يضيئوا" الوقت بقراءة هكذا سفر، لأن (الإنترنت) من جهة، ومحطات تحميل الدماغ من جهة أخرى، بالإضافة إلى "ضيء" الوقت عندهم يجعل القراءة وبخاصة الشباب منهم، يعتمدون عن هذه الرواية. أقول محطات تحميل الدماغ، نعم، محطات تحميل الدماغ بنوعها: النوع الأول، الذي يروج الفن الهابط، والموسيقى الفشاز، والرقص الداعر، والطرب الرديء.

والثاني: المحطات السفلية العصبوية، التي تعود بالشاهد إلى عصر الظلمات، وتبث التعمص، والطائفة، والظلامية، ناهيك عن ثقافة (المهرغر) السريعة، وما شابه، ربما كل هذا يجعل قراءة هذه الرواية، كبيرة الحجم غير مستساغة (كما علمت من بعض طلاب كليات الآداب في الجامعات السورية). لأن الرائج في هذه الأيام، "الثقافة" السريعة، السطحية التي تنسم بالتشوش، وعدم التركيز على كل ما هو أصيل، وكون الرواية تزيد عن ألف صفحة من الحجم الكبير؛ ما يصعب تلخيصها. إلا أن هذه الرواية، في رأيي، يجب أن تراقق القارئ في الطفولة والكهولة والشيخوخة: فهي محببة للأطفال جداً، لأنهم يضحكون، ويرون فيها كوميدياً هزيلة. ويتعلمون منها القيم التي ناضل من أجلها دون كيشوت ويبحث عنها.

لم أت بمثل أبي النذر العظيم إلا لأختصر،
فأقول: إن ما قاله أبو النذر، هو مضمون تلك
الرواية تقريباً.



وإذا ما عرفنا عصر سرفانتس، العصر
الذي اشتهر بمملوءة رجال الدين، ومحاضراتهم
التفتيش، والأخوة المقدسة، والمحاضرات غير
العادلة، واستصدار القرارات بالسجن
والعقوبات الظالمة، بكل الوسائل والسبل، وإذا
ما عرفنا عهد فيليب الثاني، وما كان في
عصره، من فساد الأخلاق والإدارة، وانتشار
السرقه، والقتل، والنهب، والظلم، أدركنا
المسألة في إصدار سرفانتس في إيداعه على هذا
(الدون كيشوت) الذي أراد أن يكون مرآة
عصره.

ولهذا، جاء دون كيشوت ومملوءة الكبير
من خلال مقاماته ككفار من جوال، أن يخلص
المعالم من الشرور والقصور، ونصرة
المستضعفين والفقراء على النصوص،
والترصين بحقوق المواطن، وحماية الفقراء من
الذئاب الذين هم في ملايس بشرية.

دون كيشوت، فارس، وفارسان
الحقيقيين: أخلاقهم، طموحاتهم، وأهدافهم
السمامية النبيلة. وأولها هجر مباحج الدنيا
ومعناها. وإحقاق الحق.

من الصفحة الأولى، يرسم سرفانتس
بمسطرة مبالغ فيها، صورة الرجل الخمسيني
الضامر الهزيل، وهو ينظف أسلحته أجداده
القائمة البالية. ويحضر برذونه الذي ليس حصاناً

حقيقية، هو أبو النذر الغفاري العظيم. وما زلت
استغرب كيف للصحابي الجليل، خامس رجل
في الإسلام، والذي قال عنه رسول الله ﷺ: ما
أقلت الفبراء، ولا أظلت الخضراء أصدق من
أبي ذر، أن يضطهد، ويحكم عليه بالنفي،
لموت شهيداً من الجوع، في صحراء قراء، هو
وعيله وأم عياله، وبعد أن قرأت رواية "دون
كيشوت" قديماً، وأعدت قراءتها عدة مرات،
ورافقت دون كيشوت في مغامراته، كان
يتجسد لي أبو ذر الغفاري، الذي أصبح من
السلالات المنقرضة، كذلك، دون كيشوت
أصبح من السلالات المنقرضة.

والفرق بين أبي النذر الغفاري العظيم، وبين
دون كيشوت الحالم هو أن أبا النذر من لحم
وعظم، ودم وروح، ودون كيشوت نموذج أدبي
من خيال سرفانتس.

أبو النذر الغفاري، هو الذي راح يولب الناس
على التوالي، حين انصرف، قائلاً: لقد حدثت
أعمال ما أعرفها والله، ما هي إلا كتاب الله
ولا سنة نبيه، والله إنني لأرى حقاً يطفأ، وباطلاً
يحيا، وصدقاً وكذباً، وأثرة بغير تقي لها
معشر الأغنياء وأمسوا الفقراء، ويشتر الذين
يكنزون الذهب والفضة. أبو النذر الغفاري، ثم
يخف التوالي، ولم يجرع من عقوبة الخليفة،
لأنه حر، وكلأه كان في سبيل الحرية
والحق، وقد استشهد في سبيلهما.

أما دون كيشوت، كما قلت، هو من
صنع خيال سرفانتس وسرفانتس جمع عشرات
(النماذج) الطيبة، والرائعة، والنبيلة، في نموذج
واحد، أطلق عليه (دون كيشوت) وصدقوني،

ومع هذا الثنائي تنمو أحداث الرواية، التي أرادها سرفانتس أن تكون في البداية (حكايا وعبر) إذ، أن كل مقامرة هي قصة أو حكاية وفي كل مقامرة عبرة.



تجلى مفهوم الحرية عند دون كيشوت من غادر بيته، أو كما يسميها (الضربة الأولى)، ففي الفندق أو الخان الذي نزل فيه، أول ما تقع عيناه عند مدخل الخان على غائيتين من بنات الهوى، تقفان لإغواء الرجال والزبائن، ويتميعان جمالهما بالمال. إلا أن القارس النبل يراها قاتلتين ملصقتين عذراوين، وعندها يخاطبهما بكل احترام وهو يحسب أن العناية الإلهية قد أرسلته كي يكون في خدمتهما.

لكن الغائتين الغائيتين تصابان بالدهشة والصدمة، من مجنون كهذا. إلا أن دون كيشوت يمتلك من حجة الإقناع ما يجعلهما تصدقانه وتشاكرانه في حفل ترسيمه فارساً جوالاً. عندئذ تستيقظ الرغبة الهاجمة في أعماق كل منهما، أن تكون الصفات التي ذكرها صحيحة مثل: (الشرف، الفة، الطهارة، العذرية، الأنسولة النقية). وهنا، ربما يسأل سائل، أين الحرية؟

من وجهة نظر الغائيتين أنهما حرتان. فهما حرتان بنفسيهما، وتتصرفان على هواهما وما تشاء. أن أليست الحرية في إحدى وجوهها أن يفعل المرء ما يشاء. وهاتان الغائيتان تبيعان الهوى، فليكن، هذا شأنهما، لكن دون كيشوت لا يسرى في هذا حرية، بل يراها

ولا حماراً، فهو أشبه ببغل أعرج، ويقنع الفلاح البسيط الذي يأكل من عرق جبينه أن يصبح رفيقاً له، وحامل سلاحه، وقد قطع له وعداً سخية، بأنه سيقتطع له ولاية وسيطلق يده فيها ويجعل منه حاكماً.

لن أتوقف عند التفاصيل الكثيرة، لكن لا بد من التوقف عند الثنائي الذي جمعه سرفانتس في نموذجين: دون كيشوت وسانشو!

- دون كيشوت: طويل، ضامر، هزيل.
- سانشو: قصير وبدين

- دون كيشوت: حالم، ذو خيال جامح.
- سانشو: بسيط جداً حتى المزاج والقباه

- دون كيشوت: متعلم ومتقف.
- سانشو: أمي لا يحسن القراءة.

- دون كيشوت: يحب المجد والشهرة، يكره المال، والأكل لا يعني له شيئاً

- سانشو: جشع، نهم، همه أن يملأ بطنه.

- دون كيشوت: يكره الملك والسلطة.
- سانشو: يريد أن يصبح حاكماً لولاية أو جزيرة.

الحرية التي يمكن تحديدها بالتالي: دون كيشوت يخرج إلى العالم من جديد، تاركاً كل شيء. همه إصلاح المجتمع والعالم ناشداً المجد والشهرة عن طريق القضاء على الفساد. وساتشو يصاحبه طمعاً بالفتا، وصهرورته حاكماً.

ولأن للقارس أخلاقه، فالنبل والتسامح، ونصرة المظلوم، وإغاثة الملهوفين هذه كلها صفات دون كيشوت، وهو في الوقت نفسه يستغل صفات الفروسية الحقيقية على الآخرين. وهذا لأن أخلاقه وطباعه حرة. فعندما يلتقي برهط من الرجال مكبلين بالأصفاد والأغلال، مربوطين بسلاسل متينة، ومعههم حراس أشاوس. تتحرك الخطوة عند دون كيشوت لكي يمتد هؤلاء البشر من قيودهم الثقيلة. فينصحه سانشو قائلاً: هؤلاء مجرمون والملك عاقبهم، لأنهم يستحقون العقوبة. لكن دون كيشوت لا يسمع النصيحة. ويجلس يصغي لقصصهم، وكل واحد منهم لديه قصة مشوقة أكثر من الآخر، والقصص كلها تصب في أن القضاء غير العادل هو الذي أصدر هذه الأوامر بسوقهم إلى الأعمال الشاقة. ولعمري سأفعل ما فعل هؤلاء في التجديف على سفن الملك. ويقنع القلب الطيب شيئاً: الحرية حق الجميع، وأن الاضطهاد صفة جواررية، وحجز الحرية صفة لا إنسانية. ولكن، ماذا يحصد الشهم الفيور القارس النبيل؟ فما أن يحزر هؤلاء المجرمين من أصفادهم، حتى ينقلبوا عليه. فيطرحوه أرضاً، ويوجعوه ضرباً، ويسرقوا طعامه، ويحطموا خوذته. عندئذ يشتبه به سانشو، لأنه أعاد

عبودية. عبودية الجسد، عبودية المال، عبودية الشهوة الفاضلة لشبهة الظروف التي أجبرت هاتين الفاسقتين على امتحان هذه المهنة المشينة، لأن الحرية تجزع ولا تأكل بشيئها.

وإذا ما تتبعنا كل مفامراته المضحكة المبكية، سنكون بهذا الشكل، ولكن بمضامين اجتماعية، ووجدانية وإيمانية، لها علاقة بالقضاء، ورجال الدين، والأخوة المقدسة. إلخ.

لنتذكر الحادثة الأولى، عندما رأى رجلاً يديماً يضرب صبياً صغيراً، ينقض القارس النبل، وينقض كالباشق على فريسته مصوباً رمحه إلى صدر الرجل الطالم، ويتضح أن الصبي يرعى أغنام الرجل وهذا يتهم الصبي بالتسمير والإهمال وإتلاف القطيع، إلا أن الحقيقة غير ذلك، فالرجل البدين الطالم اللثيم يضرب الصبي لأنه يطالبه بأجرتة. وفوق ذلك، فالرجل يهزل وكذاب. ودون كيشوت يحسب أن البهليل ليس حراً لأنه يهبد المال وهكذا يسير القارس من مفامرة إلى أخرى... وتكبر المسؤوليات، والقارئ يظل مشدوداً إلى هذا الثنائي المتناقض: دون كيشوت وساتشو. الأول بخياله الجامع، وساتشو بسذاجته وغيبته. وفي هذا التضاد المتلازم يكمن سر من أسرار الرواية، كما قلت، ويكمن نجاح سرقاتهم في دفع الأحداث وتسهيل المفامرات إلى أعقد...

وهكذا، تبدأ الرواية في واقع يائس تعس مليء بالخطايا، والأفعال الشريرة، وحلم دون كيشوت تغيير هذا الواقع إلى الأفضل، وعلى هذا النحو تكون الخرجة للقارس ذي الطلعة

وهكذا، تحقق حلم سانشو، وأصبح حاكماً، لكن المعجزة التي تحققت، لم تدهش الدوق نفسه، بقدر ما صعدت دون كيشوت من قدرة سانشو على الحكم. وتعد قصة تسميم سانشو حاكماً، قصة رائعة، وتروية، فيها من الحكمة والفيرة، قصة يعلم فيها سرفانتس أصول الحكم، من حيث الإنصاف، والعدالة، والنزاهة، وكيف على الحاكم أن يتصرف، والأعجب من هذا كله، إن الشعب لم يصدق أن يكون الحاكم هكذا، والشعب لم يعتقد أن يكون الحاكم بهذه الصفات الفزيية، العادلة، والأهم من كل هذا، أنه لم يهد يده إلى الخزينة، وهي المرة الأولى، التي يرون فيها حاكماً لا يهد يده إلى الخزينة. وبهذا، أعطى سرفانتس مثلاً طويلاً رائد دون كيشوتياً عن الحاكم أو كيف يجب أن يكون الحاكم. لكن تحصل المفاجأة الكبيرة. فهذا الفلاح الذي قضى عمره حاكماً أن يصبح حاكماً، وقد أصبح فعلاً، سرعان ما يزهد في الحكم. فمستقبل قائلاً: **التركواني** **الرجع إلى حريتي**. إذ يرهق سانشو، أن الحاكم الذي هو سيبب حيز الحريات وقسمها، هو نفسه ليس حراً. وهنا تكمن العبارة.



هذا غيض من فيض عن دون كيشوت - الفارس القليل وعن الرواية التي تجلت فيها الحرية بمعانيها المختلفة، الأخلاقية، والسياسية، والاجتماعية، بإعادة الفانتين إلى جادة الصواب، أو إغاثة الملهوفين، ونصرة

المجرمين إلى المجتمع. فيطلق دون كيشوت حكته: **الإحسان إلى الأشرار كسب لئام في البحر**. ولكن، وعلى الرغم، من الأذى الذي لحق به في كل مغامراته، لم يرتدع، ولم ينثن، لأن الحرية لا طبعه. ولأنه آمن إيماناً راسخاً بالحقيقة التي يجب أن تكون. وهذه لن يستلغ الاصول إليها إلا بالتضحيات الكثيرة والكبيرة، والإصرار والمثابرة. فهو مشبع بالإخلاص للمستضعفين وللمثل العليا، وفي سبيلها يجب أن يتحمل كل أشكال الحرمان وحتى التضحية بالحياة، فهو يؤمن بأن الاهتمام بالنفس شيء معيب لهذا فهو يعيش من أجل الآخرين، من أجل أخوته بالإنسانية، من أجل استئصال الشر. ولهذا له أعداء. وأصدقاء دون كيشوت منذ أربعين عاماً، هم أعداء الدون كيشوتيين حتى إيماناً هذه، إنهم أعداء الحرية الذين يمثلون الدوق والدوقات أو من في مقامهم وكل ذوي الضمير الميث وضميتي الأفق، والأنايين، والمنصبيين.

كما وتتجلى وتتهجد رؤيته للحرية، عندما تحمل المعجزة، ويصبح سانشو حاكماً لجذيرة برتريا: ولنا أن تصور سانشو البسيط، التهم، الجشع، الجائع جداً، كيف يصبح والياً أو حاكماً، وله حاشية، ومستقبل استقبلاً شامياً كبيراً يليق بمقام الوالي الجديد؛ فتدق الأجراس ابتهاجاً بهذا الحدث، ويعبر الشعب عن فرحته في احتفال مهيب في الكنيسة لإجراء مراسم تنصيبه حاكماً مدى الحياة على جزيرة برتريا.

حرية من غير خبز، ولا حرية من غير كرامة، بالإضافة إلى الكثير الكثير من العبر والحكمة، في طيات الرواية. لكن الغلطة الوحيدة في حياة دون كيشوت، أنه ولد متأخراً.

المستضعفين، ومناقية المجرمين، والحكم بالعدل، وإقصاء القضاة المرتشين وعقوبتهم، وإنصاف المظلومين، والوقوف بحض الفراء، وهل بعد ذلك، ديمقراطية أكثر، أو حرية أكثر، من حرية الفارس النحيل، الحرية التي تماثل عنده، الكرامة والمساواة، والعمل، فلا

بدلاً من الخاتمة:

أوقفني أمام المرأة، وقال لي:

يا آدم: أتريد صورة، ترى فيها حقيقة الحرية.

فقلت: لا، لنأ تأكتفي العين بالصورة. فتبقى الحقيقة وراء الحجاب.

فقال ساخراً:

الحرية: هي الحقيقة وهي الحجاب*

♦ من ثم: باب الحرية.. ناصيف نصار..

إشكالية الأنا والآخر في الرواية العربية

□ د. ماجدة حمود *

يؤرق سؤال الهوية الإنسان حين يحس بعطر يقتلع وجوده! لذلك تبدو إشكالية (الأنا) و(الآخر) انعكاساً له، إذ يتم البحث عما يؤكد الذات، ويثبت خصوصيتها، التي يتميز بها عن الآخر! لهذا لا يدرك المرء هويته إلا في لحظة مواجهة المختلف! فيرتد إلى مكوناته الأصلية، التي تجعله يحس بوجوده، وضرورة أن يحافظ عليه! مهما كانت التحديات التي يواجهها، وكلما زادت حدتها زاد التمسك بمكونات هويته وخصوصيته!

لكن لمة أسئلة تراود الباحث في هذه الإشكالية منها: هل تعني الهوية مفهوماً ثابتاً، ضيقاً، مغلقاً على ذاته؟ أم هي مفهوم منفتح على الآخر بقدر انفتاحه على ذاته؟ هل يمكن أن تشكل هوية بمعزل عن الآخر؟ كيف تتكون الخصوصية؟ هل يهددها الانفتاح على الآخر أم يفيها؟ ترى من المسؤول عن النظرة الضيقة للهوية؟ هل هو الأنا أم الآخر؟ أليس المسؤول عنها كل من يتركز حول ذاته، ويمسح غيره في صور نمطية؟ أليس كل من يدور حول جملة من الثوابت والأوهام، ويجعل الآخر نقبضاً له؟

وتعصبه إلى هوائب جامدة ومشوهة)) ولعل أكثر الفنون قدرة على تجسيد إشكالية الأنا والآخر هو الفن الروائي، إذ يتيح الفرصة لصوت (الأنا) للتعبير عما يجول في أعماقه من مفارقات وآلام، فتنتقل إلى نقد الذات والآخر، وإن صكان هذا النوع من النقد يمارسه عادة المثقف الغربي أكثر من العربي، لهذا شكل أحد أبرز عوامل النهضة الغربية، وكفي لا يبدو هذا القول نوعاً من جلد الذات، يحسن تظهير

ألم يبرز الفطر الاستعماري، ومازال، المرضية الغربية؟ ويؤسس لوية ضيقة الملامح، تعزز الصراع، وتضي على بناء جصور التقاهم؟ لكن ليس من الخطأ وضع الآخر الغربي في سلة واحدة، إلا نجد بينه الأعداء مثلما نجد الأعداء؟ ألا يؤيد الاستعلاء لدى الأنا استعلاء لدى الآخر؟ ترى ألا تتأثر هذه النظرة بالتطورات التاريخية والاجتماعية والثقافية؟ لذلك تبرز النظرة الضيقة لـ(الأنا) أثناء الخطر الخارجي، فتتكرر الصور النمطية للآخر،

* أستاذة في جامعة دمشق - كلية الآداب.

يرفض المثقف (الروائي) فتح أودة التغيير وعرفته أية محاولة لاختراق الميكانات العفائية والعرفية التي تقيمها (الأنا) لأن الذات الخائفة من الانحياز تزاد تقوفا على نفسها، ورفضاً للأخر. لكن المثقف الحقيقي يتجاوز هذه الرؤية المغلقة، ويبتعد عن التعامل مع مكونات هويته القومية بصفتها جوهرها وما وراثتها أو عصبها نقياً أو بنية ثابتة أو حقيقة متعالية أو شعاراً مقدساً، وبذلك يخرجها من إطارها الجامد، وينظر إليها بصفتها شرطاً يمكن تغييره، أو معطى ينبغي منعه وتحويله، لهذا يعدّ أكثر الناس وعياً بالهوية، وقدرة على تجاوز المألوف، والابتعاد - فاهم ألا يحول تلقته بما يشغل رموزه وهويته دون انحصاره وتآكله، ودون تضرره وإبداعه، فالخصوصية فريدة يكون فيها الإنسان عليها. (2)

من هنا نجد الروائي يرى هويته في إطار من التعددية، كما قال الروائي (أمين معلوف) حين سئل عن هويته: هل هي فرنسية أم لبنانية؟ أجاب هذا وذلك ليس بمعنى أن نصفه فرنسي ونصفه لبناني، لأن الهوية لا تتجزأ أبداً إلى أنصاف أو أثلاث، بل هي هوية واحدة تتشكل لدى كل شخص من مجموعة من العناصر لا تقتصر بالطبع على تلك المدونة في السجلات الرسمية، وهناك بالتأكيد، لدى الأغلبية العظمى من الناس، الانتماء إلى تقليد ديني وإلى جنسية، وأحياناً جنسيتين، وإلى مجموعة إثنية أو لغوية، وإلى أكثر اتساعاً أو أقل، وإلى مهنة ومهنة بوساطة اجتماعي... (3)

إن هذه العناصر المكونة للهوية الشخصية أشبه بالموثرات لكنها ليست ضرورية، بل هي أقرب إلى المفهوم الاجتماعي، لذلك حين يتهدد خطر خارجي أحد عناصر الهوية (الدين، اللغة...) فإنها تُعزّل في هذا العنصر، لكن في الأحوال العادية لا يمكن لجماعة أو فرد أن يكون حينئذٍ حبيس هوية ذات بعد واحد، فهي تتميز بطابعها الثقل الذي يمكن أن يخضع لتأثيرات مختلفة واستخدامات عدة (4) تتأثر بالبيئة الاجتماعية والثقافية التي برزت فيها، مثلاً

إلى أن التطور المتبعة يعطي منها لكل إنسان جاهل في أي زمان ومكان، فمن يفقد الثقافة يفقد سمة الصدر، أي روح التسامح، واحترام الرأي الآخر

تعريف الهوية:

حين يحس الفرد أن شيء ما يهدد وجوده، يصرع إلى تأكيد ذاته باحثاً عن شيء أصيل صامد في أعماقه، يرسكن إليه، كشي يحسن الثقة والأمان والقوة لمواجهة الخطر، وبذلك تتشكل الهوية في أذغال الذات، حيث تتجسد عبر انتماءات ومكونات تتعلق بالجنس والعمر والطبقة الاجتماعية والموثوث الثقافية، الذي يشكل ركيزة أساسية فيها، مما يجعل الآخر المتمدني يهتم بالقضاء عليها، أي على شكل الثوابت التي تشكل الروح والوعي، حينئذٍ يسهل القضاء على الخصوصية، لذلك اعتنت بها الشعوب المتحررة حديثاً، فعلى بين لنا د. زكي نجيب محمود، في إن الهوية الخاصة لا تصان... إلا بأن يتمسك الشعب بثقافته التي ورثها عن أسلافه، أي في المتعددة وفي اللغة وفي الفن، وفي الأدب، وفي كثير من النظم الاجتماعية. (1)

إن الهوية هي ما يحدد من الإنسان عبر الزمن، إذ تلازمه مكونة شطئنته، ومعدة مماثلة بشكل ثابت، مما يمنع إداعه طابعاً خاصاً، فلا يكون مصفاً للآخرين، لهذا تعد شرطاً ملازماً للفرد، يؤثر على الجماعة، ويمسحها سمة خاصة بها، لذا لا نستطيع فصل (الأنا) عن (النحن) لأن الهوية تحقق شعوراً غريزياً بالانتماء إلى الجماعة والتماهي بها، فتبادل معها الاعتراف، وبذلك لا يمكن اختزالها في تعريف صافٍ وبسيط.

الهوية بين مفهومي الانغلاق والانفتاح:

إن المثقف لا يمكن أن يرى في الهوية تقوفا على الذات من أجل الحفاظ على معيقاتها، ويرفض الانفتاح على الآخر، لأن ذلك يعني الجمود والضعف والانحطاط، مما يناقض مفهوم الثقافة، الذي يقوم على التطور والاعتراف بكل معرفة جديدة (الذك

إن مثل هذه العمورة التعليلية لم تشككون بتأثير العنوان الذي تعرضت له (الأنا) اليوم، بل بتأثير حروب الماضي، مما أنتج سوء تفاهم، مازالت آثاره تنقص العلاقة بيننا وبين الآخر!

إذا تم تشويه صورة الأنا والآخر، بتأثير الحروب، وتأثير وسائل الإعلام التي يمتصهم بأغلبها الآخر الصهيوني (يفضل المال الذي يستثمره في هذا المجال) لهذا من الطبيعي أن تنكسر فيه الصور التعليلية المشوهة للأنا العربية والمسلمة.

تبرز خطورة هذه النظرة الضيقة، التي نجدها لدى العرب والمغربيين معا، في كونها قد تحول الهوية إلى نوع من التعصب والتعصب أي إلى انفلاق على الذات ورفض الآخر، حتى أننا وجدنا بين العرب من يرفض استخدام للشائج العلمية للبريبيج بدعوى الحفاظ على الخصوصية، فكما وجدنا من ينهر بإنجازات الآخر - فيقلدها إلى درجة فقدان هويته الخاصة ومسخها!

هنا تتساءل: هل هناك من يستطيع، في هذا العمر الذي أصبح قرية صغيرة، أن يعزل نفسه في هوية مغلقة؟ لظن الأهم من ذلك، الإجابة على السؤال التالي: هل يمكن الانتفاع على الآخر والحفاظ على الهوية في الوقت نفسه؟

إن العرب حين ينطلقون على ذواتهم بدعوى الهوية، فإنهم يفلتسون أبواب الحياة الحديثة التي تعتمد العلم والتمازج الحديثة، فيعيشون زمانا غير زمانهم، ويتقنون عالم على الآخرين، وهم يكتفونوا أبناء عصرهم شاعرين فيه، عليهم أن يفتحوا على الآخر، ويتسلوا معارفه، دون مسخ هويتهم، وذلك لأن يكون إلا بالإبداع، الذي يحقق تحررا حقيقيا من الآخر، سواء أكان غريبا أم تراثيا!

إذا إن أي تطوير للذات بحاجة إلى لقاء مع آخر مختلف يمكن الاستفادة من معارفه، وحتى حين تواجهه نعرف على ثقافتنا ضعفا، فنندفع لتغييرها، مسلما تملك بمزاياها، وبذلك يتبين لنا أن معرفة الذات على حقيقتها لن تكون إلا عبر الاحتكاك بالآخر.

تتأثر بتجاربها مع الآخر سواء أكانت لقاء صراعا!

الهوية بين الأنا والآخر

إن الآخر هو المختلف في الجنس أو الانتماء الديني أو الفكري أو العرقي، وتتنوع إشكالية الأنا والآخر القريب بسبب سوء التفاهم والمواجهة السياسية والعسكرية، أما علاقتنا به من الناحية الثقافية والاقتصادية والتقنية فبنت ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها.

إذا لا تتنوع ملامح الهوية دون لقاء مع الآخر، إذ إن العزلة عنه، نجعلها ذات بعد واحد، فهوهم إليها العطب والجمود، في حين نجد اللقاء معه يمنحها أبعادا مرطبة، تفتح على أكثر من عالم، ولحسن هل تشكلت هوية (الأنا) في الخلط العربي عبر لقاء الآخر أم عبر مواجهته؟ أم الاثنين معا؟ لا ليس هذا الآخر هو الغرب المثقوب المسطورة ترى هل نستطيع أن ننأى بأنفسنا عنه؟ ألا نعيش أجواء حدائته رغم توتر علاقتنا معه؟

إن هذه الإشكالية هي أحد وجوه أزمة الذاتية، التي لا حل لها سوى تجاوز النظرة الضيقة التي ترى الحدالة القريبة من خلال ثنائية الأنا والآخر المعتمدي، فلهذا أن نمارس هويتنا واختلافنا بشكل نعيد فيه ترتيب العلاقة مع ذواتنا ومع الآخر، أي أن نغير موقفنا منها معا، فإذا كنا نطمح بإنجازات الغرب منذ زمن، وتدخل بفضل اليوم عالم الفضاء، بعد أن سيطر عليه، فإننا نجد أنفسنا ملزمين بالتعامل معه على هذا الأساس، دون أن يعني ذلك تقليده والبروخ له (5).

وقد وجدنا من يدعو إلى تقى القرب من حياتنا، ويرى الهوية العربية نقیضا للآخر حيث يتحصن بها الخائف أثناء مواجهة خطر خارجي، فتضيق نظره، ويضع الآخر في صورة تعليلية، لهذا وجدنا (الأنا) العربية تصب في الغري، سواء أكان منتما للحكومة أم للشعب، في قالب العدو، الذي يعمل على مسخ هويتنا؟

ورغم اعتراهم بصحوصيتهم (لا يتكلم العيب في دوات اليوم قبل ان يكلم في عيوبه؟)

الآخر والظنفة الضيقة

يتضح سوء فهم الآخر للهوية العربية الاسلامية، حين وصفها جيمي إلمر ثابت، فشمّل الحاضر وللأمامي ايضاً، لذلك افقد كثير من المستشرقين الموضوعية، فقد وُصف بعضهم دراساته لخدمة الفكر الاستعماري؛ لهذا وجداً من يعمل على (مصادف أهم روابط الهوية في الشرق) (للمع والدنيا) لم يجد من يبدل جهده في هيمنة لغة على العربية؟ ألم يجد من يحصر الدين الإسلامي في جدران المصنوع الإلهامي واستطهاد المرأة والاستبداد؟ لهذا استفد (أولاد سعيد) استفاد الباحث الغربي، أثناء دراسته ثقافة الآخر، شرطي المعرفة العلمية، الأولى من الإحساس بالمسؤولية تجاه الثقافة أو الشعب موضوع الدراسة، والثاني الموضوعية، فهو يتأثر بما هو غير علمي كالعواطف والعادات والتقاليد والقيم، التي تربي عليها، لهذا لا يمكنه ان يقارب دراسته للشرق أو للإسلام إلا من موقع الهيمنة والإقصاء، فهم دون وعي منه بتعدد ثقافة الحضارة، ويحجب العلم والأيديولوجي، الذي يعيش بعيداً عن العواطف القومية (مضرب الويل) والعواطف الخاصة (طفاقيس)؟ لذلك استفد (سعيد) ضرورة ان يسعى الدارس إلى توظيف عقله ومعلوماته التي حصل عليها، لكي يحترق الحواجز القائمة بينه وبين عصر العصر، وهي حواجز ثقافية تبعد عن الرؤية الموضوعية، مثلاً تبعد عن معرفة المجتمعات والشعوب الأخرى، فلا يتمكن مثلاً من التعرف على الإسلام بوصفه حضارة حيوية واقعية يحياها المسلمون. وبذلك يبدد المعرفة ولديشه حير وسيله لهم الموضوعية (7) بعيداً عن الأوهام المعبقة إلى هيمنة القوة التي تشهر بها (الأنثا) تسمحها سلطة الهيمنة على ثقافته الآخر وهويته؛ وبذلك تنقضي المعرفة والهمم، لتصبح المجال إلى فرض أحكام مسبقة عليه هي

وعلى هذا الأساس إننا لن نستطيع السير في صديق التحداثة إلا حين نستعيد من الاحتكاك بالآخر دون خوف على هويتنا، فنستلم المهادج التي توصفتها إلى تحقيق إنجازاته العلمية، فكما تعلم هذا الآخر من في الماضي، إذ معنى في أثناء الحروب الصليبية، فكيف يحدث أمانة من معني في كتابه الاعتبار إلى التعلم من هوى الحرب والطمع، دون أن يشكّل هذا التعلم خطراً على هويته؟

إذاً حين نشق بالنفس، ونمتلك الوعي بتواتر الاعتزاز بصمودنا، نستطيع أن نشعر بأولاب الاحترار على أسس معرفية وحملاتية بمعزل عن عقل ما يفلح الفكر ويحاصر الوعي، مما يسهم في امتلاك (أنا) مبدعة، تواجه أية محاولة للمسخ أو القصد على الموضوعية. وهذا ما فعله العرب حين كانوا أقوياء، «فتعوا لغزهم جميعاً لكل ثقافة ذاتي من خارج حدودهم لها ما كان مصدرها، وهي إن لم تأتكم من لقاء نصيبها، أوها بها عاصيون، جاءهم ثقافة وأرسلوا رسائلهم ليهيئوا لإيهم بكتابة، ولم يخطر لأحد منهم إلا نادر أن يقول إنه «غزو ثقافي» وذلك لأنهم كانوا أمعاء أدياء لا يخشون على أنفسهم لفظة الكبر، أو حتى ضربات المستعبر.

ولذا نطوي القرون الفخري أكثر من ألف عام بحثاً عن مثال لما قد كان عليه الأسلاف، إنه لتكلمنا بضع عشرات من المئتين، لدرسل إيماننا إلى ساحة الرجال، فهذا هو الشيخ محمد عبده يقرأ ما كتب (هانوتي) ليرد عليه، ثم سافر إلى إنكلترا، ليتلقى وجهه لوجه مع شيخ فلاسفة بريطانيا في ذلك العهد، وهو (هربرت سبنسر) - (6)

إن أجدادنا لم يشعروا بالتحوف على هويتهم، حين استحووا على ثقافة الآخر، لأنهم كانوا أقوياء وأثرياً بأنفسهم، حتى في عصر النهضة (في القرن التاسع عشر) كانوا أكثر ثقة وجراً في حماية هويتنا؟ ألم يجدهم أكثر اقتناعاً على الآخر مما نحن عليه اليوم؟ ألم يظفروا أكثر إيماناً بما يشكل ذواتهم أمناً؟ لهذا لم يعب أجدادنا الحوار،

الحصول على الاعتراف ومواجهة الأضواء، أو للسبح الذي هو للوث. لذلك تبحث عن الهوية التي تتميز بها عن الآخر المختلف، وتجمعها بين تألف معها، لكي يرداد إحساسها بصيوتها.

لقد انطلق بعض المربيين الذين نشأوا في عصر الاستعماري من حمله من الشوايب التي نحنس الحلف بتحيب لهم وبذلك يعزّب وم مر ل، المصيرية العربية، التي تلي عن هوية صيغة الملاح، تصرّع الحوار مع المطلق من معناه، وتحتله إلى معن الاستهلاء، الذي يحل محل التفاعل المطلوب، مما جعل حركة الآخر في أفق مرسوم، ثبنا لشعوراته ومصالحه. وهذا التصبر الواضح من التمركز أشاعته للوصفات والتأنيح ومسر الحباة وتمسيم التماذج بالتقوّل وبذلك اختزل الحوار بين العربي والشرقي إلى إسكافية وحيدة هي التمييز (9) قطاع العلى الحقيقي له، الذي يعتمد لغة الانشاح أي الأخذ والعطاء بعيدا عن لغة الهيمّة والإعلاء.

إن الانصاح على الحصارب الأخرى والحوار معه بيت الحوية في مصفود الهوية عتّى عن السجل ويحل التفاعل الحبيب محس الانفاق، والتأثير الشفاف والتفهم محل الضراعية؛ لكن بعض المربيين، تمركزوا حول ذواتهم، وهذا ليس مستعربا من فكر يستند على فلسفة يونانية، سّمت للنظرية الفمصرية. إذ كانت أول من وضع التسميم الطبقي (فالانس إسهاد وهيد وجاتب) في التطوير الفكري الإنساني تلك الوقت، دون إغفال أن هذا التسميم البشري اللاأخلاقي كان موجودا في الحضارات القديمة أيضا، لكن الفكر اليوناني هو أول فكر ينظر لهذه العلاقة (10) مثلما أسس للفكر الديمقراطي!!

شمة مكتوب آخر للهوية العربية، بالإضافة إلى التسميم المتمصري، هو فكرة العدو، ويبدو أن الشرق هو أكثر الأعداء حضورا في وعي العرب في الماضي والحاضر، لهذا سمعت صورة إلى مجموعة من الثوابت التي تدفّس الثقافة الحديثة، مما يعني

1. الاختزال

يكد يختزل الآخر القريب الصفات الاجتماعية المعنقة بالأب "العربية الإسلامية" مصفة "الاستبداد" وقد حاولت الدراسات الاستشرافية حمل الشرق يعيش ضمن قدر لا يفطاك منه، لهذا حاصرتة في ثلاثة أطر الهوية (التي تحتلها هي، التقبيلة بالدين وبالمرق وبالموقع التجمري) ثم **ثقافة للمناعة لخصي أنواع العقلانية** أو بصورة أوضح للمسطق العربي الطقوني، وأخيرا نظامه المسميمي القائم على **استلاب الحرية**.

2. الهيمنة

يمر الخطيب العربي الشرقي عبر مصفوية، ترمز إلى العلاقة العادية القائمة بين الرجل والمرأة، فالعرب قوي مهيم، والشرقي صامت وأهس، سلبي، والأهم سائح، يتلقى للبادرة الأكنة من العرب ويشل الاحتراف، ومن جهة أخرى قد يجد بعض المستشرقين يصف الشخصية الشرقية بالشهوانية بالمصرنة، ويلحق بالعرب المورست الجنسية الشدة (حسب فلوير)

3. الزمن المفقود

لا يعيش ككل من المالب (الأخر) والمطلوب (الأنسا) الزمن الحاضر، بل استهلاك الماضي والمستقبل، لأن الغالب لا يكتفي بمصاندة تاريخ المطلوب والتحكلم باسمه، بل يذهب إلى ما وراء التاريخ، في حين نجد المطلوب لا يجد طريقة بدو به من معمة سوى التجوء إلى وهم الماضي وإيجاد

ليس هناك شروق معاصر في الحمايب الاستشرافي، بل عظم لداكرة المطلوب، أو على الأقل طمس لمعالمها المفيدة، بحيث يبقى المطلوب دائم الثبات على شفير الهاوية، حيث لا وجود لمن يحتج على الهيمّة بسبب فقدان الذاكرة (8)

حين يطعس إحساس (الأند) بظلم الآخر وهيمته، تبادر للدهج عن مصمها خشية البونين، فتتوي انتماءه للجماعة، وتتلهى به من أجل

من هنا يمكن القول بأن المقد الداتي الذي يمارسه المثقف العربي أحد عوامل بخصته واتساع افقه وتطوره. وبمثل هذا النقد نرى يتحيز مؤثرا لو لم يعتمد على احترام التعددية المعرفية، التي تشكل وعيه، وإحدى دعائم حضارته؟ ثم التأسيس لفكر متسامح يتم به للبدع العربي، وعلى مقيس ذلك بدأ خطاب المثقف العربي للدايفع عى هويته وتحدثت مجتمعه بتقدير. كما يقول (علي حرب) هناك قدر ما هو سالب للثوة معطل للشامت الحلقى فذلك بسبب افتقاده للنقد الداتي؟

تخصب وجدت استثناء لذلك لدى بعض المثقفين العرب، فمثلا (سعد الكيلاني) يحمل الشرقيين مسؤولية المشاركة في تضييق مسورتهم. حين يعيش في قالب جامد، لا يسمحون إلى تطويرة، بل يتم ثوابلهم مع الآخر، ويرضون بتوليبتهم، وحضارهم في حدران العلية، مما أدى إلى نشوء هذا الضرب من اغتراب الهوية (13) لذلك وجد من يستند ظاهرة لفككش الثقافة العربية أمام الحظر الخارجي، التي اقترنت صورةا لعلية عن العالم وعن الآخر، فظهر فيها التشدد تجاه المختلف، وهامت من صيق صدر بصورة لم يهده من قبل.

أم (ركشي نجيب محمود) فعمله من أوائل المفكرين العرب، الذين مارسوا المقد الداتي على أنفسهم، حين ككس يتبع افكار الآخرين ويتلون بها كفااحرياء، وكذلك مدارس هذا السعد على مجتمعه، فقد ابتعد الدات العربية بسبب إشراف المسككي في عالم اللطف وعدم الاهتمام بمعالجة الأفضل بمقتى. بسبب الفتنة بالثمة وانته، التي تصرفت عى ككل ما عداها، وهو يؤد الاحتياط بهذا الحس الجمالي مع الانفتاح على عالم الطبيعة (14) ومسجرات المعرفة.

وقد لى بد أمة تبركى إلى وجدانها دون عقله، فبين مير من يركض إلى عقله، إذ يعرف أن حكمائه معرضة للخطأ، فلا يكظم عن مراجعتها يشمه كما لا يفصيه أن يتقده الآخرين وبمهور

التعددية لا يسمح من يخالص الري و العفيدة و العرق في قالب واحد يتبرع لسانيته، ويحجو تنوع أصراده، ليطابق صورة مميتة عنه. وبذلك لا يتم النظر إلى الآخر بصعته ككلنا، موحدا جسد الدات العربية. إذ ليس القريب دائما مقلدا لا انتصام فيه، ولا هو جبهة مترامسة ضد الإسلام، كما هي تقدي، محاذ للذات بهوز لدى العديد من المفكرين من جاك دريدا الذي انشغل بتفكيكه للركزية الأوروبية، إلى إدغار موران الذي يترقب بتخلف الضرب على المستوى العقلي ويهدد الكية وعيه على الصعيد البشري والكواكبى... (12)

وقد أكد (دريدا) ضرورة احترام تنوع الاختلاف، ودراسة المهمشين والأهليات، فقد لاحظ أن المفكر الغربي يقوم على الاعتماد بالمتانة، وإقصاء المختلف، وككل ما يتعدى عن العقل. وحين حمر في ظروف نشأة التمركر العقلي وعلويته، وجد أن الأمر قد تم به على تمركر آخر هو اللغة، أي الصوت والكتابة، لذلك دعا إلى خطاب لا تمركر فيه، يؤسس لله يتعدى عن الاملاق

إذا ثمة طريقان من الباحثين، كما يبين لنا إدوارد سعيد، الأول متعلق على داته، والثاني معتم على الآخر يؤس بالتعددية الثقافية. أكثر اخصائه في أمريكا من السود والنساء والأمريكيتين من أصل هندي. لهذا رأى الفريق الأول أن هؤلاء يشكلون تهديدا بربط للعصرية الغربية، من هذا قد يفتح الاعتقاد بأن ظاهرة الانفتاح أكثر رسوخا في أوروبا، في حين تيمو أمريكا منازات ثمانى من تنازع عدة تيارات في هذا المجال.

إن المتأمل المعايير يلاحظ تهيير العربي عى (الأب) الشرقية في كونه أكثر ممارسة للمقد الداتي، لذلك استلح بطوير فكره التقدي وطرته للمسيح، إذ فصيح رؤيته المركزية التي انطلق منها، وأدت إلى انحراف نظرتة لداته ولسيره، مما سمح سوء تفهم بينه وبين ككل من يختلف عنه عرقي أو ديني أو فكري... الخ.

اختلج في البداية بمصطلح المسرح حتى لدى أولئك الذين سافروا إلى العرب للدراسة من أمثال (توهيق الحكيم) الذي رأته في مقدمة مسرحيته "بمكالون يدعوا به الرواية"

يلاحظ أن الرواية العربية في بداياتها استلذت في اصطحاب ملامحها الصبية من إنجازات الآخر، لهذا لم يتأصل هذا الفن (في البلاد العربية) إلا بعد أن راد الاحتكاك بالآخر سواء عن طريق السفر والدراسة أم عن طريق اتساع حركة الترجمة! ولم يلتصق العرب إلى موروثهم السردي خاصة بكتابات ألف ليلة وليلة إلا بعد أن سبقهم العرب إليه، وثمت نظرهم إلى جملة؟

وحيث تأمل نشأة الرواية العربية نجد أنها نشأت لتعقد الحياة الحديثة، التي بدأت تقاد بوسائلها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وهي على تشابك المصالح وصراع العقائد والأفكار! لهذا استطاع هذا الفن أن يتصوّر بس المدينة الغربية، حيث برزت فيها طبقة وسطى، قضى بالتحضر والثقافة، وتملك القدرة المادية على شراء الكتب، كلما تملك وقت فراغ يتيح له القراءة، في حين نشأت الرواية العربية على يد الطبقة الأرستقراطية، التي أتت إلى الاحتكاك بالعرب، عن طريق السفر والدراسة، فمالت إلى بلات، براون، حلم المهمة في مجتمع متعلم.

من الملاحظ أن هذه الطبقة أرسلت أبنائها الدخول إلى العرب، ولم تقصر برسال بنائها إلا بعد فترة طويلة من الرس، من هنا قد يصح القول بأن الرجل العربي هاتى، قبل المرأ، صدمة اللغ بالآخر، التي هي صدمة الحضارة، فانغمس فيها مبهوراً، لذلك حين عاد إلى بلده، بدأ بالبحث عن سبل الخروج من مستنقع الانحطاط، إذ فتح عينيه على عالم مختلف، يرخر بأفهام جديدة للحياة، مما يحصره محطته!

لهذا أن نستمر أن تكون الريادة في هذا المس كروايش عشوا فترة من الزمن في العرب، كتصيري

إلى موضع الحمل في أحكامه، أما من يعتمد الوجدان فمراه بمره نفسه عن الخطأ، ويصمم اختيه عن النقد الذي يوجه إليه، لذلك بقى "ركبي نجيب محمود) بأن العرب يعطون الصدارة لمواضعهم التي أصلتهم ومع ذلك يعخرون بها، وهم لا يعلمون من أخطائهم، لذلك يتركون عقولهم في أزمته، ننتظر الحدث الجديد

لهذا كله لي مستغرب حالة التخلف المعكري التي تحصرهم، فهم يعيشون حالة على الآخر سواء انفس تراث أم غريب، وقد انقسم المعكرون العرب، في رأي، إلى قسمين، إما ناقل لمعكر عربي، وب نشر لمعكر عربي قديم، وهذا أن يصح فكرنا غريباً مبدعاً، لأننا نقصد عنصر المدمرة والابتكار، لذلك يتوجب علينا أن نستوحي، من الغربيين، لنخلق عبر المكان، فكما نستوحي أجدادنا العرب، لنخلق عبر الزمان، لكي نخلق إبداعاً يمتدح بورتنا، ونستخلص من تصور مورثنا العنصرية باللفظ أولاً، فلنا نقى أعياها على الآخر، بل نعمل بأنفسنا مسؤولية علاج نشوء وصنع!

نشوء الرواية واشكالها (الأنا) والآخر

حصر الآخر العربي بصفته مؤثراً أدبياً وفكرياً منذ بروز الرواية العربية، فقد اسهم الاحتكاك به في نشوئه، لكن سرورت إشكالية تدور حول الأسبقية في ابتداء هذا الفن إذ يرى بعض المتحمسين من العرب أنهم سبقوا (الآخر) في معرفته! عند شكلت ألف ليلة وليلة وكتب السيرة والتاريخ جراً من موروثا السردى، استفاد منه الغربيون، فكم استفادوا من العلوم والفنون!

هنا يحسن أن نشير إلى أن النجاة العربية قد عرفت من الرواية بمواءمها المحكثي البسيط، حتى وجد بعض النقاد التقليديين ودعاة التربية الصالحة يرفضون ألف ليلة وليلة ويهدونها عن نسية الأدب! لذلك لم تنصح معالم مصطلح "الرواية" إلا بعد معاشية الآخر العربي والاطلاع على إبداعه عن طريق التلقي المباشر عبر لغة أو عبر وسطة الترجمة، وقد

يتمّ رسم الشخصية الروائية عبر رؤية مصطلمة هيمنش، المتشظى بعدد صواتها، تي وجهت نظره مما يصفي عليها حيويه وجمالاً، ويحقق انصباح بين الشكّل والرؤى والأفكار فيها، ذوبتلك بجذبه تنوع الشخصيات في الآراء والأهواء، مثلاً يمكن أن تجذبه أعماق شخصية روائية (واحدة) مصطرفة الأفكار وللشاعر، التي تتغير بتغير الحالة النفسية والمعرفية والتأهية... الخ، فيتفاعل مع ثقافتهم، وما تعاقبه من حركات بين الحير والشر، والجمال والقبح، والإيمان والإحباط، والحب والعكراهية... لهذا فإن حمل الشخصية بها يصطرح في داخلها من «مفكر متقدمة ومشاعر متباينة، تصمي يثق الحية على العهد الروسي»

من هنا لتطلب الرواية قدرات خاصة، تستطيع نقل الواقعي إلى الجمالي، وربما كشفت معانها تعكس في ذلك التعلق بين مصداقية الواقع وجمالية تحويله إلى فن. وبالتالي يحتزل الروائي صير شخصيته عدة شخصيات، وبذلك يكشف الفن الرؤى والأحلام، مثلاً ينبغي للامح شخصياته ما هو مؤثر ولافت، لذلك يحتاج إلى مبدع ماهر، يستطيع تسج خيوله المتشكلة من قصائد متعددة (تموية، وفكرية، وبينية...) ويصنع المجال للرؤى المتعددة، التي تعمي امتلاك وعي مفتوح على كل الاتجاهات الفكرية، التي ابتكرتها الإنسانية، مما يعني تقديم وجهات نظر متعددة، فوحى بسعة أفق الروائي، ورفضه للتسلط والهيمنة على الآخر، وهذا لن يكون إلا حين يفتح المجال لوجهة النظر المحايدة له، كنهها وجهة نظره الخاصة به، وبذلك يسمع صوته بعيداً عن التمسك لفكره، فلا يقتضي وجهات النظر للمفصلة 1!

إن مثل هذا الانفتاح المفكري لا يملكه إلا مبدع يتسم بفتح إبداعي، يتيح له أن يسمع بقلبه للعدّات والمجزمين، كما يسمع للأبطال الحيرين، حينج لوجهي الحياة فرصة التعبير وتقدم ما يصطرب في أعماق البشر من مشاعر ورؤى، عددت تتجسد لما الشخصية بيمعده الإنساني والمفكري،

(محمد حسين هيفل) في روايته «ريب (1914) أما في سوريا فقد وجدت الرائد (شكيب الجبري) الذي ولد في حلب لأسرة أرمنقراطية، ينضم إلى لثانيه للدراسة، ويحصل شهادة الدكتوراه في الكيمياء من جامعة (برلين) (15)

إذا أدى تزامن الانبهار بالآخر مع نشوء الرواية إلى التأثير السلبي على جوديتها، خاصة أننا نعتقد عدم التصرف بهذا القى، إذ لفت بعض الروائيين وراء ما صبب سياسية، وعملوا تطوير دواتهم، ولم يستهوا إلى المتطلبات القاسية له، إذ من المعروف أنه يحتاج إلى العيون الأخرى، حكما يحتاج إلى العلوم الإنسانية والخبرة الحياتية، والممارسة التخيلية، أي يحتاج إلى اتصاف الألف الإنساني والتفنية معاً

وإذا سؤال يطرح نصه هل كانت هناك من الاستلاب الثقافي العربي، بما أن الرواية العربية مدمية في نشوئها، لآخره هل استطاع الروائي استيراد الشكّل الفني الجديد بمعزل عن المبادئ الفكرية والاجتماعية التي أسهمت في نشوئه؟

إننا لا نستطيع أن نصل اليه بناءً الروائي من سياقاته، التي أوجدته، لهذا فكثيراً ما تمّ استيراد الشكّل بعمومه الفكرية، فهاشداً في البدايات، فهاشداً على منها المجتمع العربي، وبدت غريبة من هموم مجتمعا، ففى الخمسينيات وبدلة الستينيات وجدت بعض الكتاب العرب يرفضون المصانع، ويركز على أهمية العقل والعيشة، أسوة بروبى غربيين اتهموا للوحودية، إثر الحرب العالمية الثانية 11 مع أن العرب في تلك الفترة، لم يملكو إلا القليل من هذه المصانع، إذ اعتقدوا، ومارتوا، العمل لذلك فكانت تعتقد مبدعين مستقلين فكرياً، يرفضون التبعية للآخر وتقليده، وفي كذا لا نستطيع أن ندعي أن هذه التبعية أعاققت تصوير الرواية للمجتمع العربي، والبحث عن طرق توصل لحدثه 1

إشكالية (الآنا) والآخر وتعدد الأصوات:

لعل حضور صوت الآخر المخالف (آنا) الروائي إحدى مبرج جوديات الرواية التي سمع العرب إذ

مبهرين يبجرات الآخر الإبداعية والمطورية، لذلك
لن تستغرب سيطرة الصوت الواحد ومجاوزه قمع
الأصوات الأخرى، التي تحمل رؤى مخالفة له بتبديه
الولف الذي خلّ سير مرحلة ليدبب بطل ما تعب
من انهيار بالآخر المتفوق، وإفاء للذات، والرفض
بالتعبية، التي ترقى العرب نموذجاً لتجاوز تحلف
المجتمع العربي؛ ومثل هذه التنمية تعني عدم ممارسة
المقدّرات، الذي يصح المجال لصراع داخلي بين
رؤى مستعدة لا سبيلها يسمح المجال لتطور الشخصية
وحريتها؟

إن تنمية تعدد الأصوات لن يستطيع امتلاكها
أي كاتبة بتبن رؤى شمولية، يجهل ما عداها، أو
يحتقر من خالفها، فيخلق شخصيات لمة واحدة
يؤم بها، ويضع أي لغة شخصية لها، وبذلك يسيطر
على روايته صوت واحد، يدفعه إلى ممارسة الإزدياد
المصري على كل ما عداها؛ إذ يقتل حرية التعبير
لدى شخصياته، وبالتالي قد يقتل شخصيه بذاته
جمالها، بعد أن يحرمها من بعض الحياة، الذي يقوم
على التنوع، ويصفي جمالاً خاصاً على الحياة،
الروائية، كما يحرمها من اللغة الإبداعية، ليعرض
عليها لغة التفتيش، وهذا ما فعله حين جعل
بطله كشيء بقولات ذهنية أو بتوسّطات إيديولوجية
تأجّزه، تجسّد في ملامح بشرية، وحالات دون رؤية
للملامح البشرية الحقيقية في الواقع نفسه (17)
وبذلك انتزع المؤلف إنسانية الشخصية، وأدخلها في
عوالم الجمال اللطيف والقوة الظلمة والقبح التام، أو
أدخلها عوالم الشر والقبح المطلق، فخلخل صورته
الإنسانية؛ وأقصى الرؤى الكثيرة والمتناقضة، التي
تصطبغ في أعماق الإنسان؟

إذاً قلماً تتيح الرواية العربية للفرصة للشخصية
لتعبير عن صوت أعماقها، والاطلاق بحرية لتقديم
أحترافاتها، التي ترتكز، غالباً، على مواجهة الذات
وتقدّمها واستملاها لنقاط ضعفها، والدوران
حول ذاتيتها، فيشدّد لوم الذات لنفسها، حين تعجز
عن تجسيد طموحها للمثل العليا في ممارستها
الحقيقية، ومن اللافت أن قلّة من الروائيين العرب

وبجوانبها العلوية والإيجابية فيصطبغ أن يسرع
القداسة عن الجمل، ويحوّله إلى إنسان عادي، حتى
ولو كان جسده وجهة نظره في الحياة؛ لكن ذلك لن
يستطيع إلا مؤلف يمتلك قدرة عويصة، تمكّنه من
تجاوز ذاته والمصاح للأخ بالتحفيز عن نفسه بحرية،
فيسمع الشخصية عبر لسانه الخاصة التي هي وليدة
خسوفها وثباتتها، وبذلك تتعدد اللغات التي من
المشعر أن يكون من بينها ما يناقض وجهة النظر
التي يبديها مؤلفه.

وهذه "بذات الرواية العربية" يجعل هذه التعددية
شخصيات لا تسمى مع حصر بقدر (حسين) إلى
دواستها، خاصة لدى الروائي (نور الدين) (نور الدين)
الذي أسعد صوت اللوم والمتشكك، كما أسعد
صوت القديس والمطير، والجندل والمسلمة؛
فتدّج في روايته "كلية المرحومة الصوت وللصوت
الاجتماعات، فضلاً عن كونها كلمة أثيرت داخلها
بقية حوارية، وكلية غريبة: الجندل الخفي،
الاعتراف للذين بالجلد، والحوار الخفي، وفي الوقت
نفسه ليس لديه كلمات موضوعية (16) تبدو
عسيرة على ذات الشخصية وسامته النفسية
والاجتماعية والتجارية، أي تستند على بعض معانيها
المطيرة والوحداية

وقد لاحظنا على النقيض من ذلك الرواية
العربية، إذ ألفت صوت الآخر، في أغلب الأحيان،
فاستبدت اللغة المتعددة (العربية) مما يصح المجال
لبنية صوت واحد هو (أب) المؤلف، الذي اعتنى
بالشخصية الرئيسية لشيء تمثل وجهه نظره في
الحياة، وأعمل وجهة النظر الأخرى، التي تنافسه،
أو في أسعد الأحوال قدّمها بطريقة متسورة،
ومشوّهة؛ فنجت مقبوعة تعقّلت استبداد مؤلفه،
وهيمنة صوته عليها، وإقصائه لفرادتها؛ مع أن
الشخصية التي لا تعمل بمهمتها الخاصة، التي
توحى باستقلاليتها، تبدو هزيلة على المستوى الفني؛
تفاني استلاباً جالياً، وقد عانت الرواية العربية من
هذا الاستلاب، الذي يعكس استلاب فكرياً،
يمس على كثير من الروائيين العرب، الذين كانوا

صحيح أن النقد العربي لحنى بعض الروايات التي واجهت الآخر (مثل رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال") لكن هذا النقد لم ينته إلى دراسة صوت (الأنا) في الرواية العربية، وهي تمارس النقد الذاتي، فتمّ تسليط الضوء على الصراع مع الآخر، دون أن يهتم بمواجهة عيوب الذات أثناء التعامل معه!

إن دراسة هذه الإشكالية بين الأنا والآخر، تتيج لنا فهم خصوصية (الأنا) التي تقوم على تنظيم الذات، والانطلاق من نظرة واحدة إقصائية لا تملكما تتوحد لنا فهم خصوصية الآخر، الذي نجده، في إدهاشه، يحترم التعددية الفكرية، ويمتصها جزءاً أساسياً من بناء شخصيته، وجماليات رواياته!

لقد بدأت الرواية العربية لنا، بعد أن أصبحت اليوم ديوان العرب، وبعد أحداث (أيلول 2001) استعلاء إشكالية الأنا والآخر بشكل يقرّبنا من تبض الواقع، ويعدنا من ملامح التطور خاصة أن هذا الفن يمتلك إمكانات جمالية، مكشّحة صندره واتساعه لتعدد الرؤى والأصوات، مما يفسح المجال لاستعلاء أعمال الذات، مثلما يفتح الفرصة لاستعلاء أعمال الآخر، ولذلك يستطیع هذا الفن أن ينقل سؤال الهوية من فضائه الفلسفي المجرد والفنم إلى فضاء واقعي يحمّد الإنتمان وصراعه من أجل حياة أفضل، مع ككل القوى الاجتماعية والثقافية والفلسفية، التي تريد أن توحّده أو تفتي وجوده!

مارسوا النقد الذاتي عبر إدهاشهم، فهم مأخوذين، في أغلب الأحيان، بتقديس البطل، الذي يمثل ذواتهم، أي صوتهم ورؤيتهم، وإن كان معظم هؤلاء قد تجرّأ على ممارسة نقد المجتمع الذي ينتمون إليه.

إن عدم ممارسة النقد الذاتي، لدى معظم الروائيين العرب، انعكس على إشكاليته (الأنا) و(الآخر) إذ تمّ سيموجها إلى حالهم الراي بالتصوير عن وجهه نظره. خدصه أنهم تمادوا مع الشخصية الرئيسية، وجعلوها السائق باسمهم! حتى بدت الرواية جزءاً من سيرتهم الذاتية. يجدون فيها فرصة لتلميع رؤيتهم الخاصة، معتمدين على ذلك على راي حكمي المصرفة، يصرص رؤية واحدة، يصبغها على البطل لشخصي بدلاً من المؤلف، التي لا يتّيحها الباطل لا من أمامه ولا من خلفه! لهذا وجدنا حيدر حيدر ينتمى في روايته التي ظهرت في الثمانينات (1983) ولهية لأعشاب البحر¹ (18) لرؤيته الموقصية ويصحب للبطل مهدي جواد في حرس تهبت وجهة نظر الآخر المغالط، الذي سمعه أصمب شديد الإيحاء بوجهة نظره الإسلامية (الحاج محمد) وبذلك مارس الصكّيب على الشخصية التي تعالّفه الراي فمعد فضكرها، إذ لا يتّيح له فرصة التصبير عن رؤيته الخاصة. مثلهما يمارس عليه التمتع الجمالي حين يرسمه بطريقة بشعة وسخرة، حكّي ينظر المتلقي منه، مادام لا يؤمن بوجهة نظر المؤلف، فنجد كلام محمد علي ككفره بنور الله وتواءم

إن حرص رؤية الصكّيب (حيدر حيدر) تملت عبر حرص لحنه على أنبذاله، حتى إنّنا لاحظنا سيطرة اللغة الشعرية على جميع الشخصيات، لذلك أنطق طائفة في المدرسة الشوعية لغة استنداد المثقف!

أما عن ممارسة نقد الآخر (الغربي، الهامشي، العربي...) فقد حاولت بعض الروايات العربية طرح إشكالية اللقاء بهذا الآخر، دون أن تهتم بممارسة النقد الذاتي على تعاملها معه أو على رسم سيرته، فعدت، أحياناً، كشوية له يتّين عن تشويه الذات أيضاً!

العواشي

- 1 د. مكّي بحبيب معجمور في مقترح الطريق دار الشروق القاهرة، بيروت سنة 1993 ص 310
- 2 علي حرب فيمنوع والتمتع بعد الدلت بمفكره الترصكر السند في العربي سنة 1998 ص 219 بصرف
- 3 أمين معروف فينوب القتالة مرحومر نبيل محسن دار مورد دمشق ما 1999 ص 14

- 4 دوني مكوش "مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية ترجمه د قاسم مقبل، اتحاد الكتائب العرب، دمشق 2003 ص 102 103 بتصريف
- 5 الممموع والمفتح ص 111
- 6 "في حلق الطريق ص 103 104
- 7 د ادوارد سعيد، برنارد لويس الإسلام الأموي في وسائل الإعلام العربية من وجهة نظر أمريكية دار الجيل، بيروت، ط 1، 1994 ص 162 127 بتصريف
- 8 تحرير الطاهر البهب "صوره الآخر العربي تنظرا ومستورا، إنه مركب دراسات الوحدة العربية بيروت، ط 1 1999 104 106 - بتصريف
- 9 عبد الله إبراهيم العسكرية الغربية المركب الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 1997 ص 35 بتصريف
- 10 ثابت مكشوي إيشكاليه المثل العربي بين البدايات والآخر، والآخر الجديد دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1995 ص 14
- 11 ادوارد سعيد الثقافة والامبريالية ترجمه كمال أبو ديب، دار الآداب بيروت، ط 2 1998 ص 391
- 12 علي حرب العالم ومازقه المركب الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط 1، 2002 ص 72
- 13 صورة الآخر تنظرا ومستورا إنه ص 81
- 14 د زكي نجيب محمود تأليف على قاسم المنصور كتاب العربي المصح والمشرق، 15 أبريل، 1990 ص 203
- 15 د. حنن الحبيب روايات تحت المجهر مشورت اتحاد الكتائب، دمشق 1983 ص 38
- 16 مختار باختين شعبية دوستويستكي ترجمه د جميل مصيد النكريتي، مراجعة د حياة شرارة، دار تويقال الدار البيضاء، بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية، بغداد 1986 ص 296
- 17 د جهاد عطا تيمسة في مشكلات السرد الروائي اتحاد الكتائب العرب، دمشق، ط 1، 2001 ص 312
- جهاد حيدر وثيمة لأشباب البحر دار أمواج، بيروت، ط 4 1992

الفكر الإنساني في أدب المهجر

□ د. صفاء الدين أحمد فاضل *

شاعت في الساحة الأدبية نظريات عدة، أكدت وجودها الفعال في المسيرة النقدية، وحظي بعضها باهتمام القاد لأهميتها البالغة الأثر. ولعل نظرية الأدب المهموس من النظريات الحسنة والفعالة في الميدان النقدي. إذ اعتمدت هذه النظرية على ذات المبدع فلا يمكن تجاوزه أو عرله عن النص، هذا ما أكدته الدكتور محمد مدور في نظرية الأدب المهموس عندما وقف على الأدب المهجري ووجد فيه الروح الإنسانية المتسامية إذ لمس هذا الحس العمي الفاتح على الأنيام ولثة الحب والإحساس الصادق بالجمال... فأعجب بأدب المهجر لما يحمل من خصائص روحية قيمة، فحلل عدداً من النماذج الشعرية، وقرأ النماذج الأخرى وأخذها بالتعليل، فركز اهتمامه على الذات - ذات المبدع - التي وجد فيها (التهذيب والتمس بالمعقولة الموضوعات الخالية من الادعاء والحدة والغرور، الهمس هو الرقة والسامح) (1).

الروح روح المهجر التي اعتشت القيم السامية من خلال هجرتهم المظلمة بكتعاب والمصعب، إذ تعلموا منها أهم هذه القيم هي (واقع الشمر بالاعتراب أطلقت فيدرة الشمر للمهجري بأحسب تهدبها السريه في الانتماس بالوجود الإنساني كله، عن الأجواء الأولى التي شجّلت عناصر الإحساس بالانتماء فوق تربة الوطن، فسعت إلى خلق المناخ الإنساني الذي يمكن للمهجرين من من ينتموا، ويلتقوا بالناصر الآخرين

فمن هذا المنطلق ارتأى الباحث أن يتوسع بهذه النظرية لتشمل الاتجاه الانساني الذي صمّ الهمس تحت لوائه، بوصف الانسانيه تشمل فصل جوانب الحياة المعقدة المتمثلة بالانتماء والخيير والمحبة والتضاني والأمل، وانتماء إلى شعر المهجر يعده حافظاً بهذه المعاصر التي مضت من تعليم الأدب العربي بالحرية والروح الإنسانية

فماضت أشدهم بالثروة الانسانية المتمثلة بالمشاعر والمواظف البهيلة ومؤكده أن يكون هذه

* استاذ جامعي من فرق - جامعة بنها.

وتحملت هذه التوعية الانسانية ميعاد الدائبة والمردية، وحملت حوار الانعلاق واستشرخت على التوحيد الإنساني شكله (2X).

كذلك حمل اديهم اتجاهاً جديداً في الشعر العربي، فاشاع روحاً إنسانية متمثلة بالافتتن بالحياة والحرية، التي ملأت سيناتها في الشعر العربي، ولا عجب أن الشعر المهجري جمع بين التفكير العربي الأصيل والمهام العربية الهمة المعتمدة على التفتح الإنساني، فالتغلب على شعرهم هو مريح من روحانية الشرقي مع مبادئ انسانية في العرب بعد الثورة المرسية في (العدل والإخاء والمساواة) انصهرت في أعمالهم فشكلت أحاسيسها خاصة بالمواضع والمشار الإنسانية، فالشعر عندهم إحساس يدخل إلى العلى أو ينبع منها، بعيد عن الفطري وعواطف، ومعرض نفوس حساسة، لا معرض قواعد نحوية وصرفية، والقصد من الأدب عندهم الإفصاح عن هوامل الحياة من خلال الأفق والمواسم (3).

إن التفكير الإنساني إذا تبلور في نفوس الشعراء أصبح شعرهم يفيض بكل غاية ويتخطى الحدود، لأن معية الروح، والروح لا تصنع إلا للروابط الشيمة المعقدة بالحب والسعادة وتقدم للحياة رسالة إنسانية جوهرية خالدة تعكس ذات الشاعر بصفاته تثير الوجدان والتفاعل الإنساني (إن المرء يحتاج دائماً إلى من يذكره أنه من أبناء اليوم لا من بقايا الأمس يحتاج دائماً إلى من يهيم في أذنه ويصرخ في وجهه إنك إنسان حر لا آلة يد هذا وذلك يتصرف به ساعة بث (4X).

هذه السعة التي هيئت به ربح المهجر وت به الروح العربية وهي في أحضان العرب ما هي إلا الدلت العربية التي عانت من قسوة المربة وهجر الديار ورفض الواقع المؤلم بما عليها (لا أن تنفي بروح إنسانية قيمة تجعل نممب الحير والمعية المسندة، أي معارضة الرديلة والبشر، وتنطق الصميلة والحير فيبدل ما هو جيد حسن بما هو سين منهج، وتشيع روح التعاون والأمن والعدل والمساواة.

لقد أدرك شعراء المهجر أن الإنسان أجمل ما في هذا الكون وأكثره إجلالاً فله عظمت التي قوّمها الله سبحانه وتعالى، فجعله في أحسن تقويم، هذه الإنسانية هي التي صممت روح العطاء والتعاون والمعية (فالإنسان منبع الخير والعطاء، ومنجم القيم والمبادئ لعلك فهو الإنسانية بأسرها ولولاه ولولا الدين سبقوه لما قام في رحم الرمن إنسان (5).

يعتمد الحيرة الشعرية على الاتحاد الإنساني فتستمد منه ككل المشاعر الإنسانية التي يوظفها الشاعر في تصويره الإنساني القائم على الحب والعطاء، فهي تأخذ من القومية أصولها، ومن الوطنية روحها، ومن التروحية مسيرتها، ومن الاجتماعية مأسوحها، ومن الخيالية فلسفتها وفنيتها، ومن الأسطورية حداثها الساجر الأنيق وتزيد من بيانها الساجر وتسرعها للثانية... لأنها تتلمس حقيقة الأمن وسعائه، تنرف على العفن أمال غضة تؤسس لإزواء الإنساني، وصرح لمرحها، وتنسب له سزاة العيش الهائس وتستعكر العقر والحرمان والظلم ودل السيطرة والفسودية ه الإنسانية هي السموت الصون الدافئ الذي يهيم بالحب للبشرية جمعها من غير اعتبار لمصلحة أو فرفه ولا حسب نسب ولا عى ولا جهل ولا تناعة، إن الانسانية لا تعترف بالانتميات ولكن تعترف بالانس جميع بصفتها: مافة العطاء والبذل (6).

إن الإنسانية استقبلت من ككل الاتجاهات والنظريات واخذت منها ما يناسب محتواها وتلويحها الروحانية البائدة إلى الأعماق الوجدانية وكنها هي (التي تنصع للمستقبل تجاه اليأس (7).

أمن شعراء المهجر أن الإنسان يحمل رسالة تتفاعل داخلها، حرية التفكير والاعتدال بالمرء كقوله إنسان يتمتع بكفل مقاييس الحياة الجميلة، فالإنسان عندهم وليد الحرية، فله الحق في أن يجهر بأرائه، ينتمى بالحمة ويضطرب على أصوات الإخاء ويعتمد في رحاب الإنسانية الهائنة الهادفة لنوحية بتكسد بطقم السعادة

فضل مكنونات الطبيعة (الأمواج والبرق والرعد والرياح والمجر والشمس) الثقافة جميلة، فالطبيعة من الحب والمطه والجمال، لذا نراهم ارتنوا في حديقته وهطلوه على المدينه وهذا إياليا أبو عاصي يردد

والذي نقشه بقور جمال

لا يرى في الوجود شيئاً جميلاً

كفن مع القمر نعمة توسع

الأفكار شمساً وناراً قتيلاً

ومع الليل كوكباً يؤنس الغابة والنهر والري والسهول

أهكذا الخافي وما بك داه

كفن جميلاً ترى الوجود جميلاً (12)

بنظرة تضاللية ينشأ إيليا في أجواء الطبيعة مثيراً عن مرعته "السنينة" ومعولاً الضكف عن الجمال الحقيقي داخل الإنسان

ويتأخذ إيليا من الطبيعة صفات الحير والمحبة والسلام، إنها خيرة لا ترد من يطلبها ولا تشترط جراً على منيبتها، فليت الإنسان كعدوك يصفون منيبتا للمليح والأخذ فيقول

ودعني الذي اختار الفئور نفسه

وما حمن ما اختار وما أحلى

تحيه إليه الطير مطشى فتروي

وان رزقه الإبل لم يزجر الإبل

ويقتل كذب الأليم يملأه

هلا إلم ذا يحسن ولا مله ذا يرلى (13)

هذه الطبيعة تروي الطيور المعلى بلا مقابل، وترحب بالإبل ولا مرجرها عنفما تردّها، ويرغم متابع الكذب فين ماها فيمسه ويظهره، لوحة ضية يمسح من وزائها إلى تملو قديم الإنسانيه في داخل

من هنا تجد عودة الروح المهجري إلى أحسن الطبيعة، يبحث عن التعمدة والحب متأملاً في أعماقه الروح الانسانية التي بحث عنها في عربيه احبته ستي اعشرها (حاجة النفس الأولى والأخيرة. ابها الحاحة الأبدية) (8)

هعياشيل نعيمة يتعمس من خلال الشمس الإنساني المؤكد على القيم الحبويه عند الإنساني. عادم الموارق بين إتمس وإنسن هيقول (ولا تكبير على إنسن لأنه صورة الله، ولا يصغر أمال إنسن لأن أمال الله ولا نقيم المواصل بين وبين الناس. أو بين الناس والناس، لأن الناس كظلم حجارة حية في هرم الوجود الإلهي) (9).

وهذا دليل قنوبهم المظهرة وريشة الروح الإلهية. فيقول

ما لها الإيمان، أما غرصها

فأخرجها والمصب والصبر الطويل

جرها الإخلاص، أما ضمها

فالوقا والصنق والحلم الجميل (10)

وكذلك يقول متأملاً في الروح ومي أين جات بهذه القيم الإنسانية

هل من الأمواج جنت؟

هل من البرق انفسلت؟

أم مع الرعد الصرعت

واناديك ولكن أنت عني فاسية

في مسيل لا أراه

هل من الريح ولدت؟

هل من الفجر انبثقت؟

هل من الشمس هيطلت؟

هل من الألمان انت (11).

سداولات كثيرة تدور في ذهن ميحدليل نعله يجد من وزائها، من القيم الانسانية والروح السمية يجعل الطبيعة مصدره الأول. تشترك في روحينيه.

تكن قل

أنا في قلب الله (15).

هده روحهم المعلقة بالصور الأليهي، الصور الذي يلهم الناس الصفات الإنسانية، الصور الذي يدل على أعماق حيوهم النافس بالإيمان المطلق بقيم الخير

فميتسبل مقيمة بفتر هده النفس الإنسانية المطلقة - نفس أي إنسان وكل إنسان - التي يشبهها بما هو جميل وحشول فكك (الريح والسميم والهبوط والبرق والرعد والليل والمجر) يؤكده الروح الإلهية الحادثة لهذه النفس الجليله (فإذا لم يصبح الإنسان إله فأي معنى لحياة) (16) فيقول

أله نفسي: أنت لمن في حد دن صده

ولمك يد فنان خفي لا أراه

أنت ريع ونسيم، أنت موج أنت بحر

أنت برق أنت رعد، أنت ليل، أنت فجر

أنت فوض من إله (17).

هده النفس المهجيرة تدل على روح سامية وجوهية في داخلها وطاقاتها روح إلهية مقيمة بالحب والجمال... لقد حكموا في إنسانيتهم بموجد حب رحب للأدب العربي، مما جعل النقد يلتفتون إلى هذه القيم الإنسانية، فهي روح إنسانية خالدة في عالم المحبة والسمي. إذ جعلها حبران خالدة مهما أراحت الأهم محو، فيقول

أصطفى الثاني وخشن فالفنا مجرم السفوس

وأنتن الثاني يتسي بعد أن فنى الخموس (18)

لعل غلب الأشياء تسمى بمرور الأيام الزرع الحير والحب يبقى بينه وبث روح النعاز في النفس يجعلها حادثة بعد ممرقه الجسد فلهي تسيير عن موارء وحلية وروح صافية (الفن عزم المومس) قوام النفس الفناء بما يدل عليه من رقة ومرح وحب كل شيء جميل

الإنسان لعله يشتدي بهده الطليعة المشعة بالروح الصافية النقية

مع روح حبران فهي سامية للعندية لم نحمل من ثم بحث عن السعادة الحقيقية والدائمة فوجدنا في العذب يقول

ليس في الفانيات حزن لا ولا ههها الهوم

فإذا هب نسيم لم يهي مع السوم

وتسوم النفس تسوم من ثنائها السوم

ليس في الفانيات موت لا ولا ههها الشهور (19)

فالطليعة خالصة من الهوم والأحزان، إنها صافية نقية يتماثل في جوف الألم والمرح، وغريوم النفس هي سوداوية الانس من قبله بروح متفعله هرحه هي الحوم التي تربى الليل

سيتي حبران أن الله يزرع في الإنسان الروح الخيرة والبهية، وأن الإنسان عليه الإيمان بما يزرعه الله في النفس حتى يدرك السعادة الحقيقية، فدعوة حبران للعب والافتان بسموه وجماله، ما هي إلا الإيمان المطلق بخالق هذه الطليعة... فمضى حبران إلى مشرته سمعت العذب بصحيح لديه لتفت على السعادة الطليعية، فراح يحمل رموز الطليعة والمعاني، لعله يصل إلى جوهره

هده روح حبران الممتدة بالطليعة التي وجعها ملأداً أمناً لخطماته وأمانته وما دام الإنسان في رأي حبران صورة الله في الأرض، فإنه بالتأكد دأب إلى القيم الإنسانية التي أوصى الله سبحانه وتعالى بها. فحبران لشعر روحه هو ذلك الذي بلغ مرحلة الحب الشامل أمناً مطمئناً مؤكداً بأننا، وألفنا بأننا نحن أبناء الحياة، من ممكن قلب الله فادلا

أما أنت

إذا أحييت

فلا تقل

الله في هه

ويملك يا إنسان

اللقب مما مـm

صبرت فبنا الجان

فمذن بالشيطان من شرك

وويت بها غدا لو أتني

أطقت لحياتي لا ينكح علك

فورد بك ولكلني

أخشى على الثياب من غرك

في نابه الاسم كان

وصار في صورك (22)

هذه لحمة أخرى من لحات الملووف يتناول فيها قسوة الأسس وبسومة وثقة انجس عليه ما هي إلا صورة لصلال الأسس وعذرة يسعى من وراءها إلى تغيير الإنسان نحو الأفضل وإصلاحه وبث روح الإنسانية المثمثة بالحب والعفة والسلام. فالشاعر المهجري عبر عن الحياة وهي الإنسان وهي من متطلبات العصر ومستعداته الحية

والمملوف من الشراء الذين شددوا على إنسانية الحياة والوجدان فتميمه من صميم الجماعة وأحسسه بانبع من وهم للإنسان (هالشاعر الذي لا يظفون وجدانه جزءاً من وجدان الجماعة الإنسانية التي يعيش بينها. بحيث يضمع في تصويروا للحياة وأحسسه به لكل مجرب. نه المصية والروحية هو شاعر يقصه الوعي بتبعته هـ، ضمت تقصه الحاجة إلى التكيف الاجتماعي السليم، وتتمثل هذه المسؤولية أيضاً في مدى إحساس الشاعر بالأمانة المصية وتقديره لشرف الكلمة وسرايتها هالعبئة القليلة وأهدف التكريم وتقدير الأوامر الإنمائية على (نفس من منجبه والتدلف) (23)

فطره المملوف تبعه من وجدان الجماعة الإنمائية. أن الإنمائية قصية مشتركة برنفع فوق

وقوري المملوف في رحلته (يسعد الروح) يؤصف روح التحير لا يموت حتى لو هارقت الروح الجسد فالإنسان يحصد ما زرع من معنى ومحبه فيقول

مكن نصيراً للهاكمين وكفكم

دمهم تكسب الجزاء لذلك

لست أبكي إن مت إلا بمقدار

دموع كفككتها في حباتك (19)

ويقول شقيقه شقيق المملوف

مكن بسمه بسم الضميمة

ثالثه كراخاً طس كراخه

ما ضر أن يحل أخوك بقله

فترى فلاحك تاجراً بفلاحه

ضرب الضميمة قوربا بضميتها

كالمطير تنجعه برش جلده (20)

حكمة أوردتها المملوف في هذه الأبيات دليل حسن نفسه. فالضميمة يحتاج بسمه لكفي تشد أروه وكفينة، ويجب على الإنسان أن يتخلص من الأثام والبروج الشريرة، ويكفون نقية صافيا لا ينس الخير والمصير المبيل أبداً، فيقول

نسي الضمير حين أوصل في الضر

فداس الضمير في مصمته

مالت قلبه الأفاسي فلا اسمع

غير النصيح في خفاته (21)

نظرة يلتقطها المملوف من خلال إدراكه لجوهر المعنى والتعامل مع حمايتها ليصل إلى طريق إصلاحه وتقويمه، فيسعى إلى تحرير لآله من كل ما يتابه من شوائب تجعله إسماء ذا مبدى غير مسمية رسمتها الجماعة وسفرت منها الجس فيقول

قبل هجرتهم، وبعد تراجيح ثقافتهم بثقافة العرب
وأتت نظرتهم للإنسان وتبنوا هضاب

ولعل أهم قضية تخص الإنسان تبعاً شعراء
الهجر هي التمسك بوصفه أمسان النفس البشرية
الصافية. نجد أن شعراء المهجر (كثيرون يدعون
للجود بالمال والتحصية بالنفس، والمساعدة، وحب
الموت والأخذ بيد المحتاج هذه أشياء من صميم
تجربتهم ومن مميزات حياتهم التي مرت عليهم أنهم
جميعاً مهجرون غرباء شعروا بالوحدة وفسدوا مرارة
الوحشة والام البعد، وأحسوا الحاجة إلى من يسلأ
عليهم عربيتهم ويمد طريق وحشتهم. قد جعلهم
بؤسهم قتل الأيمان بموايا التعاون وموايا مساعدة،
فجاءت موتهم إلى هذه اللزاي الإنسانية التي ترفع
من قدر المرء وتطهه عن غرائره الحيوانية التي فطر
عليه، (26)

من هه مكانت دعوتهم إلى عاملية التسامح فلا
إثرة ولا أنفة ولا دافية في حياتهم، وإنما هم روح من
الله مسامحة، يقول نذرة حداد،

سور معي في الأرض

لئن مال والجاه ولمحك

اتسا راض بالمعصا

ها أيها الحامل رمك

وسأتمسى جرح قلبى

كأنما شلعت جرحك

وأرى لك ليلى

وأرى صبحى صبحك

وإذا أخطأت دعوى

فأنا الطالب صفحتك (27)

لعل هذه القضية هي التي سماها شعراء المهجر
فضائل نذرة حداد نامة من وحدان بيص بالحياة،

فضل التعصبا الشخصية، ومن هه الوجدان تتبع
رسالة المألوف وغيره من شعراء المهجر

ولعل نظرتهم قريبة من نظرة الياس فوجدت في
قصيدته (سلام الغيب) عندما يحكي لنا الراعي
حلمه يصور به شرور الإنسان وقساوته ويمقد مقارنة
بين الإنسان والتدب يلخص هه أثم الإنسان ورحمة
المنش، يريد الياس إنشد الإنسان وتخلصه من بدور
الشر فيقول

الذئب لا يسمو إذا لم يجمع

وانت تسملو جائلاً ومضماً

ها شر الناس البلي

لا تخشوا الشؤلى

إن الشؤلى إنكم

والشر فلوكم ملكم (28)

نقداً وأيضاً للإنسان الخالسي من الحزوح
الإنسانية، يقرنه بالذئب لعله يدرك أئمه ويحول
إلى جوهش إنساني تهول، فالتقاء أصبح التمييز من
الحية حرة من جوار الانتماء الأدبي. لأن الإنسان
تقضى يشعر بن مسئلة التي يستعدها وحاجته التي
يسم إلى تحقيقه وفرائه التي يستلخ بواسطتها
أن يحفل تلك الحاجت لا يمكن أن تكون بعيدة
عن تصور أو خارجة عن حدوده لأنه يرتفع به
ارتبعا مصيرياً ويحدد بموجبه خرقته حينه
تحديد، يتلام مع الملموح لأن الذي قد ينور في
بصمه (25)

سمى شعراء المهجر إلى إحياء الجمال الطليع
ندى الإنسان من خلال تحكيوتهم الشبية وزميتهم
المعري هههم اسموا برقة الحمى وبقه انمكر وبمد
النظر في موجودات الحياة وتقليباته فطس الإنسان
محمل أنظارهم، ولعل الجاهر إلى ذلك هو رد هه
عائوه من عصف وظلم في ديارهم مما جعل الكثير
من الناس يتغير نموسهم إلى ما سرت به بلاد الشام

يلتجئ إلى مذهب التضحية من أجل أن يحل محل روحه وهي تن
بهذه المشاعر أن تقني ولا تتوح. فتلك الآلام كلها من
وجوه الحياة، بل هي من أحيان العمر وإغايته
وإذا تمررت بميبتها تمررت على نظام العيش المستمر
لن (30)

هذه هي العصور الأخلاقية التي يحب عليها
تمثيلها في الحياة اليومية فآدابهم بنقطة رهور جعلت
لوان إنسانية رائقة. وكصف حملها جبراني حليل
جبراني إلى العرب ويلور قسم الحصار الشرقية
الأصيلة مع جمل الرئيس الأمريكي روزفلت
يقول (أنت أول عاصمة انطلقت من الشرق
واقتضحت العرب. وتصفها ثم تحمل إلى شواطئ
هبر الزهور) (31).

ورهور جبراني فحيت يعبر القيم الإنسانية
والخضمال السمحة التي ألقى عليها العرب في
صكتهم. وكذلك نجد ديولي الجدول لإيلي أبو
ماضي، حمل صورا عميقة وجميلة بروحه الوجدانية
اد يقول

كهم خفننا الهناج للهاملنا

وهنونا من هنونا

خجنونا بما أهدنا المالكون

أنا نحن معشر الشعراء

يتجلى سر النبوة فيها (32)

وسر النبوة الذي تجلى فيهم يحمل هذه الروح
للتسامحة مع جميع الناس

وكذلك في الروح التسامحة الحقيقية تقضي
افتلاع ثقات ومن ثم ذلك أسوارها بحيث تفتح لتشعل
الجميع ولا يبقى خارجها أحد في الوجود (33)

ويتوسع مفهوم التسامح في الشعر المهجري
ليشمل الساحة في الدين، والتي هي من أهم مظاهر
الأخلاق الإنسانية العالية، فهذا رشيد أيوب لا يعرق
بين الأدبيات التمسوية ويتسامح معها فيقول

يتعاطف مع الناس لحد التسامح والافصاح. طابا
دعت إلى ذلك القيم الإنسانية

والشاعر هو وحداني الحياة المايص لأنه رسول
السماعة (إن الأديب رسول يحمل التور ليقود البشرية
إلى طريق السماعة الروحية. ويحبب الحياة لتحترم
المبادئ الإنسانية والأخلاق القويمة) (28).

والملاحظ على شعراء المهجر في روحهم
المسامحة أنها دعوى لتعاليم المبدأ المسيح. وهي أن
نحب أعداءنا ولو قتلوا المحبة باليقض. ففي قصيدة
(أنشودة) لمخاضيل نعيمه يصور الروح المسامحة برغم
ما تلقى من المعاناة والجروح من الناس فيقول

القيمت دليوي بين الدلاء

ولفت على أحلى بهاء

فما دليوي مع الدلاء

وليس فيه إلا رجالي

أرسلت طير في بين النجوم

ولفت على أن من همومي

فطاف طير في بين النجوم

وتم يسميهم

وتم يسميهم

وتم يسميهم

وتم يسميهم

وتم يسميهم

وتم يسميهم

وتم يسميهم

وتم يسميهم

وتم يسميهم

وتم يسميهم

وتم يسميهم

وتم يسميهم

وتم يسميهم

وتم يسميهم

وتم يسميهم

أصلي لومس وأعيد عيسى

وأثرو المصالح على أحمد (34)

لقد نرسمت نظراً التماصح الديني عند شعراء المهجر من خلال ما طرأ من مشاكل العصر وما اختلعت فيه المذاهب والأديان فكان لزام عليهم ر يحدو من هذه الظاهرة السعية إلى التفرقة بين هذه العروة الواحدة ففجعت مهمة الشاعر ' الأديب ' بصفاح من أجل حل مشاكل العصر لأن (الأديب الذي يدرك مهمة عمله الأدبي ويتحسس لواقعه الإنساني باعتباره عضواً في الجماعة الإنسانية أقدر على استيعاب مشاكل الإنسان . وأولى في استكمال الحدود التي تتم المسافة المكانيّة المحيطة بهذه المشاكل ، وهي في كل مقاديرها وملامحها ومساميحها وتماثلها مشاكل مستوحاة من الواقع الجديد الذي حده له العصر (35).

ولعلمهم بهذا يؤكدون جوهرهم النقدي ورسالتهم للبيئة حتى نجد أغلبهم لا يتمعن إلى مذهب أو ديانة معينة عند السؤال وفي هذا روح متسامحة وتروعة إنسانية فربما أبو ماضي يرد على من ساءته من مذهب بقوله

وملائكة أي المذاهب منكمي

وهل كان فرقاً في الديانات أم أجمال

وأي نهج شرعي أو عقدي به

وأي كسب أو غش أو غش أو غش

فقلت لها لا يلتقي للمرء مذهباً

وإن حل كان في حلقه خللاً (36)

قيم متسامحة تهاجر في صدورهم لترسم فكرها مثالي لواقعهم فالأديب تتساوى عندهم لأن هدفه واحد هو الإصلاح والتقويم للشر . لقد أدرك شعراء المهجر من خلال فكرهم أن الإنسان إذا هم ديمه وتعامل معه بتأن أدرك الأديان كافة لأن مصداقها

واحد هو الله سبحانه وتعالى ، فهم يتعاملون مع مثالية الأديان وروحها السمحة قال شاعرهم

وإن تحدثت عن ديني فديني فديني

مسيحي أم يهودي أم يهودي (37)

يبدو فطري بما يؤخذ عليه التعاليم الدينية الرحمة الصمحة التي يتعامل معها الإنسان ليستمد منها التروية الإنسانية بدون شك أو تفرقة بين الأديان . والتماصح كان صفة بارزة في شعر المهجر ، اعتمده أو تحلى به أغلب الشعراء لأنه داعي إلى حب إنساني قوام بالتعاون والحب والألفة

فهذه كلمات أبي ماضي تجسد وجدانه اللامحدود وروحه الإنسانية الميَّاسة بالخير وإحلال السلام فيقول عن التماصح

إني إذا نزل الأبله بخاصي

فأفهمه منه بلانجي ومطلي

وشجرت ساعده الضعيف بعامدي

ومشيت منكبها العربي بمنكبتي

وأرى مسامحة كائناتي لا أرى

وأرى معاملة كائن لم تكذب

واليوم تقسمي قبله إن أخطأت

وإذا أساء إلي لم أمسك (38)

ولعل هذه الأبيات تحمل الكثير من قيم الشعر اللومس التي وقف عليها المرحوم الدكتور محمد منصور عندما رأى في شعر المهجر صوباً خافت يتعامل مع القلب منشرع ويسعى بروح إنسانية ، هذه الانسانية اللامنتهية جعلت الشاعر المهجري يتفهم معه . وكأنه جزء لا يجر من حياته ومن تركيبة الدم . وضمه صداقة الشفوق عندنا يملأون بها ، وكذلك قيمهم الإنسانية وادت من فهمهم الأخرى كاتجاهات والفكرية ، وإذا انتقلت إلى مسعود

لم أجف قومي ولا استقمعت قهرهم
إني فطور بقومي ككينا جاكناوا
ولي وديعة حب عند ذمتهم
وذكريلات وأفراح وأحزان
هنا البؤسولة والأعمام ذنبهم
إن صبح صبح له لا تلبس غفران
أهوى هواهم وأخشي عن مساوئهم
والناظرين بمن الحب عمار (41)

هذا الشاعر يعثر بقومه ويعصر بهم على الرغم من
أدائهم له ومسامحتهم على كل ما اقترهوه من ذنب بحقه
هذه إنسانية صاخقة ومعبرة وضعت يقول عنها الشاعر
لقد عرفته من طريق مسيري ووجداني واعتصمت
بذلك إلهة في أيده شعور غريزي بتراب تربطني بهي
الإنسان ويتصام مع جميع خلق الله وهي بعد ذلك
عمل إيجابي وصفي صادق لخدمة البشرية (42)

نظروا على همومهم وأحزانهم . وامرؤا على
المواجهة والبقاء والوجود بعد أن كانت حياتهم
مستودع عموم فيقول إياب

هم في الشراب الذي نحتسي
وهم في الطعام الذي نأكل
هم في الهواء الذي حولنا
ولا ما تقول وما تفعل (43)

هذا الدرب مملى بالصعب والعثرات تغلوا
عليه نصبرهم وتحقق رسالتهم.

إن عدم الاستقرار في حياتهم دى إلى تحريك
الكسب العدمي والوجداني والانساني وربده
القدرة التخييلية لدى شاعرهم ف (الأدب المهجري لم
يكن أدب ترويح خالص حتى لا يتكون بلا معنى .
فهو في كثير جوانبه صراع ، وصراع مرير عرف
صكيب يتحد سبيله إلى أعماقهم ليحكون في النهاية

صباحه يرى التفتير من شعره إنسان يتخط منه
صورة التسامح يقول

كناشي لم أتركه للفيوض ورونة
كناشي عالجته غيور شروني

وكم من صديق لم أخنه فضائي
ستسمري بوديان به وحزون (39)
إذا جئت سهلاً في الزمان فيكما

ستسمري بوديان به وحزون
نحو إنسانية متسامحة لتفعل من يتعامل مع
مفعود سماحة بلزم . فهصبح عنهم وهذا دليل
إنسانيته العدة الملمية بالنية واقتداء الخير

وإذا أهرقت إلى المهجر الجنوبي ترى الشاعر
توفيق بربر يفت شعراً وجدانياً يحمل في حنايه
الحبة والسلام وزوج المسامحة فهي قصيدة (نفسية
شاعر) فيقول

خلفت لأطفي فلا أطلب
فستاء من الله لا أطلب
ونزلت نفسي ومئت لصاني

هست أدجي ولا أكتب
وأخبر بالحب من يصدي
وأفعل بالفس من يذنب

وأجزى على الود من صامبي
جزاء صلو فلا أخطب
وأرشي لثاها وأبكي لياها

كناشي تكمل شقي أب (40)
وحورج صيدح يفخر بقومه ويطوي صفحات
مسوئتهم ويأخذهم بروح إنسانية موفهم القلب
الصافي ووجدان صبح فيقول

إن تقسماً لم يشرق الحب فيها
هي نفس لم تدرك ما عدلها
أنا بالحب قد وصلت إلى نفسي
وبالحب قد عرفت الـ (53)

هذه بيتة يتحدث عن أغوار الإنسانية المشتركة بين شعراء المهجر - إنها الإنسانية تقبض بالحب والوجدان والمعة - فيتولد

ابتسك شمورك بالحسبة إن خفا

لولا الشمورك الناس كانوا كالكاسي

أحبب فيكوك الكسوك ككونا نورا

أيقض فيمعي الككون سجناً عظيماً

ما الككاس لولا الخمر غير حاجة

ولسره لولا الحب الا اعطيا (54)

يتخلف عن تجربة الحياة التي تتفاعل بداخلها الضيم الإنسانية لتستغل الروح الجوهريّة للشاعر المهجري أنه (تجربة الحب والتضام، ومحاولة الانطلاق من إساءة الذات، والتحرر من عبودية الأثر والانتية، والدعوة إلى الحب الإنساني المطلق الذي تنمو من خلاله معاني الحياة التكريمة، والذي لولاه لاستحال الناس إلى دمي ممعاد لا تقبض ببعض من معاني الخير، ولأعست الحياة على انفسها سجناً مظلم مصيف لا يستشعر الناس فيه شيء من الرضى والأمل والطمأنينة) (55)

إن محبة شعراء المهجر اعتبرت بالإنسان نحد الايمن به وقسمته على المعكس من الآداب الأخرى التي اعتنت بطيقة معينة كملوك والأمراء، إنهم لا يسرقون في المحبة بين اللون والجسم الإنسانيةهم شاملة لكل منبه نجمع

وساحة المساواة والسلام لا تقل هي الأخرى عن المحبة في شعرهم فلقد تسمى أديهم بالأخلاق الرفيعة، فهم على علاقة وثيقة بمجتمعهم فبالقيم الإنسانية

حبران هو ما تحبب بقلم صادق وبروح مقلصة تجاه ما يكتب فيقول (إني للمع والشمراء في الشرق هم حمل الميخر بل هم المعبد، وقد فرض عليهم أن يشتدوا في الأعراس، ويترجموا في الحملات، ويسدوا في المائم، ويرثوا في للقبر هم الآلات التي تدار أيام الحر وثيالي الأفراح، وأنا اليوم المئين والشعراء والأدباء الذين لا يحترمون نفوسهم، ولا يعمون بيماء وجوههم السوءم لأبهم لا يتفهمون عن المحماتر والتوافه، السوءم لأنهم لا يفسلون السوءم علسي الحضور والدل) (50)

ومما لا شك فيه أن الدكتور محمد مندور مكاناً صائباً في نظرية الأدب المهوس وتزهره لوقف أدب المهجرين، إذ حث على مفكرام الأخلاق والعدل الاجتماعي وإصلاح النظم في شعرهم ثم يتوج هذا كله بقوله (والآن اليس هذا هو الشعر المهوس الذي ندعو إليه؟ أليس هذا هو الشعر الإنساني الذي يوتر لعماته؟ إن يسه وبين الكثير من شعراء مصر قرون، وإن لم الظلم أن يرتفع بعد ذلك صوت يحاول أن يفسر على هؤلاء الشعراء، نسمة وإخوانه بالمهجر، أنهم هم الآن شعراء اللغة العربية، وإن شعرهم هو الذي سيمسب الخلود) (51)

لقد أثبت الدكتور محمد مندور شاعرية شعراء المهجر وحسبهم الوجداني المذهب وصوتهم الإنساني الذي بشر بطلووه وبمخرج الشامخ فوق صارة الأدب العربي.

إن السمة البارزة في شعرهم جبههم الإنساني الذي سيطر على أديهم، فالحب إدارة لطريق الإنسانية الرحبة التي ومست بها القيم الصمائية، ونصنفهم نفوس طلبة رياض المحبة وحملت رايث السلام بأرض الأمر يكثين فهو (الذي يسمع الككون ويعطى على خجروم، ويصيح دفعة المحزون، ويصيح عن سيفة المصية ويصيح بالشدي حتى أوف حامديها) (52)

فصامت ذوايهم بالروح الإنصميه، فلا يكند ديوان يحلو من هذه الروح التقية، فمعدما تعممر النفس بالحبية تشمل الككون ككله ككنا قال ليل

بما نخشى لا تصل بوجوهك مني

ما أنا ضمة ولا أنت فرد

أنت لم تصنع الحرير الذي تك

يس والأولو الذي تخطد

أنت لا تأكل الخضار إذا جرد

ت ولا تخرب الجمال المنطد

أنت في البقرة الوحشة ملكي

في كسائي الرديم تلتقي وتسد

أماشي كلها عن تراب

وأماشي كلها من مسجد

وأماشي كلها للتلاشي

وأماشي للظلود الموكدة (60)

والمتأمل في أبيات القصيدة يميل في جو متسام
بملوء وجدان عذب وكفان الإنسان منبر الإنسانية، إذ
منبر قيمه بالشكل الصحيح والتسليم ليصل أهلي
درجات الإنسانية... فهذه بلع الإنسان يجب أن لا
ينسى حقنفته (الطيح الحقيق البسيم)، وأن يجعل
الحياة عذبة ويسيرة، وبيرة حداد يمتعر بصحبة
المقراء دليل لسانته هيئول

عشت بين الناس لا

أصعب إلا الفقراء

لا أبالي إن أكلت السم

جمع ما كان هشاش

ولمزمتم السمحت لا

اشكو هموماً أو شقاماً (61)

صهرو خذل المواق بين شبتت المجتمع والانسانية
(تربط بكل أفراد النوع الإنساني وتعرض في قلوب
الحسن على الجميع - ولا فرق فيها بالجنسيات
والأديان، لأنها عاصمة الإنسانية فمنذ الأسود
والأبيض، والأصفر والأحمر سواء، والعالم والجهل
والعبي والعقير والتحدث والمتوحش، والذكر
والأنثى... لأن الشكل أيسر الإنسانية، فهي تجمع
العائلات والأولاد، والمائيك والعلوم، والمذاهب
تحت جناحها، وتنتشر عليهم معائب الرصا (56).
لقد كانت دعوتهم إنسانية بكل معاني
الإنسانية فهم صوت الأمن والمحبة والسلام وشعرهم
دهوة تبهل لا اعتدال الإنسانية فالشاعر عندما هو (م)
يجيب الناس جميعاً إخوانه في الإنسانية (57).

هذه الإنسانية والعاصمة الصادقة والمحبة المطلقة
ما هي إلا توجيهاتهم لإشراك الإنسان بالإنسان في أن
يعاني اليأس والعناء كعب يمانيه صديقه فلا أمانة
في حياتهم ولا إضراره وإنما تجمعهم إنسانية عميقة،
وبصوت داهي ينادي إلهي ربه بالهائسين، ويسروح
خسبة هيئول

ولرحمته للباكين هيتهم

مولي وتسميهم أحياء

إني وجدت حشوتهم مؤلدة

فكاننا قُتلت من الظلم (58)

فوجدان الشاعر وضميره التي جملة يتصور
بالآخرين تفكيراً إنسانياً نابعا من روح صافية وتكف
قال للملأوطي (جنمة الجماعات، هي أقرب
الجماعات إلى قلب الإنسان وعائقه بمواذ، وأصنته
بمفسه لأنه يتكفي لسانه من لا يعرف وإن شكل ذلك
المصاب تاريخيا من التوازيغ أو أمطورة من
الأمابور (59).

وبعد قصيدة الطين صورة متطابقة لتجسيد
المساواة بين البشر فتعتمد فيها الطبقات، رافضة
التعالي والتفريه، داعية إلى التواضع، مجده موت
الإنسانية الرهيع هيئول

تصنيف احتمالي هوويل جيان

عزلة حنيفة بلا مستقر (65)

هذه نغم إنسانية تجلى الحب فيها والإخاء ،
فالشعر عنده (أبى العزقة الروحي وجوهرة الحياة
العمسية ولؤلؤة الدريرة المريدة ولو صوبت الحياء
وهرة هوالحة لخص الشعر ربحه 'و بمسجة لخص
روحه (66)

و خيراً بمضغ الشور إلى السديه شعراء لهجر
نبتت من روحهم الدينية ، وتأثير الدين فيهم وتسميتهم
والبراهم بتأليفهم الدين البسطة (المحبة) ديس
الإنسانية (67) ، وهم يدينهم أصلها أو قوسهم طعلوا
(الشجرة الصالحة تثمر ثراً جيداً) (68)

وإذا كان الاتجاه الإنساني يوصى إلى خلاص
الإنسان من كسل ألم وحقد وممسة - فبالإنسان
يجعل طريق الإنسان سلوماً وخالياً من كسل الشوائب
التي تحرفه عن مسيرته الصحيحة ، كما أن نضجت
الإنسان تميز الموجودات ، فميتة نيل نعمة في قبيده
(الثبات) يتضرع ويدعو ويطلب من ربه أن يخلصه من
شهواته والتماسي التي تجعله لا يبصر نعمة الله
فيقول

أخافني رحمة الله بما يترك هداك
إن لم أكن صدكاً فموت من أنا
ربي الأتاني أسألني كمالهم

أبذل لبي نراني بجمرة الإلهام
وأجمل من الحنان للقلب مـرهم
إذ ذاك بالهـلـل أسير في سبيل
وخافني دنائي ووجهي الصما (69)

وله نزع صوية تحمل الروح الشرقية (المليحة
بالرهد فيقول

يمضى القول أنهم رسول السلام التي تحمل
الأنس الإنسانية المسمية ، ويشيد أيوب اضطرهم
اقصصت لنواضع ، وأخص الشاعر المتعالي مؤمن
بالشاعر المتواضع فيقول عن الشاعر المتواضع هو
(الذي يحب النفوس المتواضعة علماً منه أن هناك
الجمال والحكمة) (62)

وكذلك على الإنسان أن يعطي مما أعطاه الله
وكرمته ، وعطاءه هذا لا ينتظر جزاءً ، فالعلماء
والعظماء من صفات الإنسان المبرجة ، وعلى الإنسان
أن لا يفكر بكتفيه إيجاب الحمدة التي يقول فيها

عالم السميع إلى الدنيا بمركبه

فلزيت وأكتمت بالمتنم الشجر

وقلت الينة الحمقاء عرية

كانها وتد في الأرض أو حجر

ولم يلق صاحب البستان زواجا

فأجتها فهو في النار تستمر

من لم يمسح بما تسطو الحياة به

فإنه أحمل بالحرم ينتم (63)

عطاء شعراء (نهجر ليس عطاء ماذب وإن هو
عطاه روجي عطاه من القلب يقول رشيد بوب

سرح هو للرة للفرق ما له ولكن من يطي من قلب أصبح

إذا صاحت بالمال تضي فينا

بإعطائها مما نلها لأصلح (64)

ويتهر وحدان بوفيق بربر تمويل الحب العراء ،
فتمسح برعة الإنسانية المليحة بالروعة وبمضى
العمل ، فيقول

ينظر قلبي أنين التسميم

وهجر عيني شعوبه القمر

السلام وبناء مسرح الإنسانية الشامخ فوق عيون الأدب العربي، هذه الإنسانية إذا دخلت في قلب الإنسان رفعت لدرجة الإلهية وإذا قلبت أسرته إلى الحميمي.

ولا ننسى أن العالم اليوم أصبح في حاجة إلى نبي جديد هو الإنسانية وهذه المدينة الجديدة يجب أن تعتمد روحها إلى عقل قلب حتى تلوب المساسة ورجال الححكم وأن يتجه الناس إلى رفع الرأس عن اليأس، وعنه للصين والأحد بهد الصعده والمصطفى من أفراد وأسم، والشعور العام بالأخوة التامة، من غير تفرقة بين جنس وجنس، ولون ولون وإقليم وإقليم، ومعارضة القسوة والظلم حيث يتصور وتصمة العدل حيث يكون.

وحياة شعراء المهجر نبضت بالحب العام للإنسانية فكلمها بصوت الحاني الصاعدة، وأصوات النحية، وطيور السلام، وأرابت النصارى عن الأحقاد والأنانية. فكشفت مدرستهم روضة من رياض الإنسانية الراقية.

الهوامش

1. أدباء معاصرون 84
2. مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر: 195
3. ينظر معاني الأدب العربي المعاصر 144
4. دراسات في الأدب العربي، كفاكم حليم 349
5. نظرات في الأدب العربي الحديث 151
6. ينظر النقد التلبيقي وللازيت 109-110
7. دراست في الشعر الحديث 39
8. البهادر 69-07
9. المجموعة الكاملة، مختار نعمة 292
10. همس الجمن 18-20
11. همس الجمن 20-21
12. الممثل 45
13. المصنوع نفسه 47
14. الأعمال الكاملة 296
15. التمرعة الروحانية في أدب جبران ونعمة 45

كفكف اللهم عيني

بشماع من ضياءك

سكي نراك

ولفتح اللهم أذني

سكي لعي دوماً نذاك

من هلاك

واجمل اللهم قلبي

واحدة لقلبي القريب

والقريب (70)

إن شعراء المهجر يصعدون عن قلب هذه اليمن ولصعوف وفيه نعمة أي تعاليم الأديان السماوية حفاضة، وما إيمانهم إلا شعور وإحساس ووجدان بالله تعالى.

وخلاصة ما تقدم يصل إلى أن الحرية التي وهبها المهجر لهم، والتي تمثلت أمين الريحاني ثماني بجانب الأهرام بقوله (مضى ثولون وجهك نحو الشرق أينما الحرية؟ أينما أن يرى للمستقبل تمثالاً للحرية بجانب الأهرام؟ أمعظم أن ترى تلك تمثالاً في بحر الرؤم؟ أينما الحرية: متى تتوزع مع اليلد حول الأرض لتسير في طلبات الشعوب المسيدة والأسم المستعدة).

جمعت هذه الحرية مع معانيهم القيم الإنسانية من خلال عمق التصميم والوجدان والشعور الحريري بحسب البشرية فقدموا تصرف الحياة تتصلع مع موجوداتها وتحركت انفسها لتصل إلى حقيقتها. فشمهم ليس وهذا أو ضرباً من خيال، وإنما هو روح إنسانية وتميز صادق عن الحياة، فهو صراع مرير توغل إلى أعماق النفس ليثبت في النهاية وجودهم لأن روح الشاعر تسمع ذقت أنفاس الحياة وفليه يردد صداها وأصانه يتكلم بفصله قلبه (72).

إن للشعر المهجري سرعة إسماعيل رعدت الشعر العربي وجعلته أكثر ملاوة وشرارة وزاد من قيمه الإنسانية الموحية المتعاقبة مع ألام البشر وأحزانهم سابعة إلى تحقيق السعادة والخير والحب والإحلال

- 55 - حركة التجديد الشعري في المهجر بين النظرية والتطبيق 191
56 - ح د ر 1141
57 - أغاني الدرويش 86
58 - أوراق الحريف 17
59 - النظرات 269/2
60 - الجدول 26
61 - الشعر العربي في المهجر 218
62 - رشيد أيوب 86
63 - الجدول: 31
64 - الأيوب 60
65 - ديوان الشلال 194
66 - ديوان الشلال 12
67 - دكتريوت مع جبران 130
68 - مس 18 7
69 - همس الجمون 50
70 - همس الجفون: 32- 33
71 - الاتجاهات الأدبية 710/2
72 - الثوبال 85

المصادر والمراجع:

- الاتجاهات الأدبية في عالم العربي الحديث: انيس المقدسي، بيروت 1952م.
- أدباء معاصرون وجداء النقاش، دار الصورية للطباعة والنشر، ص 1978م.
- أدب المهجر بين أصالة الشرق وفكر الغرب عظمي عبد البجج، دار الفكر العربي، القاهرة
- أدب المهجر عيسى الشاوي، ط 2، دار للمعروف بدمشق 1967م.
- الأديب والانتزاع، ثوري صمودي القيسي، دار الحريف لطباعة، بغداد 1979م.
- أغاني الدرويش رشيد أيوب، نيويورك 1928م.
- أوراق الحريف عدة حلال مطبعة طولياني بروجكنس 1941م.
- الأيوب: رشيد أيوب، نيويورك 1916م.
- البياض: ميخائيل صمعه، مطبعة دار المعارف، مصر 1945م.

- 16 - المجموعة الكاملة: ميخائيل صمعه 640
17 - همس الجفون 28
18 - الأعمال الكاملة 285
19 - ديوان فوزي المصوف 570
20 - لشكل رهرة عبيد 32- 33
21 - عبق 165
22 - عمر 166
23 - حركة التجديد الشعري في المهجر 58
24 - أدب المهجر 319
25 - الأديب والانتزاع 25
26 - شعراء الرابطة القلمية 150
27 - أوراق الحريف 17
28 - القيم الروحية في الشعر العربي 27
29 - همس الجفون 59
30 - دراسات في الشعر العربي المعاصر 220
31 - أدب المهجر بين أمساك الشرق وفكر الغرب 18
32 - الجدول 46
33 - طريق الدات إلى الدات، 54
34 - ثورة الأدب المهجري على التصب، 94
35 - لأديب والانتزاع 17
36 - التماثل 45
37 - ثورة الأدب المهجري على التصب، 94
38 - الجدول 64
39 - الشعر العربي في المهجر 66
40 - ديوان الشلال 73
41 - مضامين مشرب 131
42 - القومية الإسلامية في شعر المهجر الجنوبي 466
43 - الجدول 24
44 - ثورة الأدب المهجري على التصب 20
45 - التطرف والإصلاح 30
46 - لأديب والانتزاع 17
47 - لسان الشاعر 162
48 - ديوان الشلال 241
49 - النقد والنقاد المعاصرون 38
50 - المجموعة الكاملة 140/3
51 - في الميزان الجديد 51
52 - الشعر العربي في المهجر 75
53 - التماثل 25
54 - التماثل 88

— طريق الدرات إلى الدات، ميخائيل ميميه، مطبعة
التكنولوجيا، بيروت 1973م.
— سفر شقيق مخلوف، مداء، سبيل بولكو البرادير.
— الميراث ميخائيل ميميه، مطبعة القاهرة.
— في المهر الجدي، محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع
والنشر، القاهرة 1977م.
— الفوسيه والإنسان في شعر المهجر الجنوبي عريزة
مروان، القاهرة 1966م.
— القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه (حتى
منتصف القرن العشرين) - 1950م) كريب عبد الفتاح
ملحم، دار الكتاب اللبناني - بيروت.
— ليلتي الشاعر صلاح لمكي، نجح إسهل أ كعب،
مكتبة مطبعة صادر.
— لكل زهرة عبر شقيق لمخلوف، مطبعة دار الأحد.
— المجموعة الكاملة ميخائيل ميميه، دار العلم للملايين،
بيروت.
— مسائل الألب العربي المعاصر، أنور الجمعي، مداء، دار
النشر للجامعيين 1964م.
— مقومات الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. محمود
حاتم شوكيت ود. رجاء محمد سيد، دار المنكر
العربي، (د ت)
— الشعر الروحية في أدب جبران وميميه د. رموند قبلي،
دار الفكر اللبناني (د ت)
— انظروا مصطفى لطفي المنلو، مصر - المطبعة
الترعانية 1930م.
— نظرات في الأدب العربي الحديث، ذاكيف محمد عازي
التدمري، طمسال ياسين العربي، مداء، دار الإرشاد
بمصر 1996 - 1997م.
— النقد النقدي والروايات د. محمد الصادق عفيفي،
مكتبة الخنجر بالقاهرة، 1978م.
النقد والنقد المعاصر محمد مندور، مكتبة نهضة
مصر ومطبعة القاهرة.
— همس الجهور المجموعة الكاملة، ميخائيل ميميه، دار
العلم للملايين، بيروت 1971

— التطرف والإصلاح أمين الريحاني، بيروت، المطبعة
العلمية 1928م.
— ثورة الأدب المهجري على التعصب د. عماد إسماعيل
الكنهسي، شركه المكتبات الكويتية، الكويت
1981م.
— الجدول في أبو ماضي، مداء، بيروت، مطبعة مراد
الغريب، 1927م.
— حركة التجديد الشعري في المهجر بين التطرف
والتعليق د. عبد الحليم بلخ، الهيئة للدراسة
العلمية للكتاب 1980م.
— حكاية مسرب في دهران شعر حورح سيد بيروت
1960م.
— الحمايل، لينا أبو ماضي، مداء، بيروت، مطبعة دار
الأحد، لا ت.
— دراسات في الأدب العربي، كتاب مطبعة، مداء، دار
الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، 1977م.
— دراسات في الشعر العربي الحديث ميخائيل
امطانيوس، بيروت 1968م.
— دراسات في الشعر العربي المعاصر د. شوقي صيف، مد
10، دار المعارف بمصر.
— ديوان الشلال توفيق بريس وزارة الثقافة والإعلام -
بغداد 1981م.
— ديوان فوري، محمود فوزي المخلوف، دار الريحاني، علم
1957م.
— ديوان همس الجهور ميخائيل ميميه، دار صادر، بيروت
962
— دراسات مع جبران يوسف حويك 1909 - 1910م.
— شعراء الزاوية القلبي - دراسات في شعر المهجر
المعاصرة مداء جميل سراج، دار المنصرف بمصر
1964م.
— الشعر العربي في المهجر إسماعيل ياسين، محمد يوسف
مجم، دار بيروت، 1957م.
— الشعر العربي في المهجر محمد عبد النبي حسن،
مكتبة الحبيبي، القاهرة 1955م.

سيرة سيف بن ذي يزن

(ما هو الخيال؟ وما هي الحقيقة)

□ رامي شريم *

هناك عدد من السُير الشعبية المعروفة في تاريخنا العربي الإسلامي، تروي معظم هذه السير قصص أبطال متعددين، بطرق مختلفة، لا تخلو من الخيال، ومع أنها تشبه في مبناها العامة - القصص والروايات - إلا أنها تختلف عنها اختلافاً كبيراً ستحاول معاً أن نفهمها هنا، قبل أن نبدأ الحديث عن سيرة سيف بن ذي يزن، بمعنى آخر: ستحاول أن نفهم باختصار ما هي الأسطورة، والخرافة، والملحمة الشعبية، والقصة القصيرة، والرواية، ثم السيرة الشعبية.

- مفاهيم أولية:

يحدث في لسان العربي المعنى اللغوي لكلمة أسطورة، على الشكل التالي: "السطر الخط والكتابة، وهو في الأصل مصدر وقال الزجاج في قوله تعالى ﴿وقالوا أساطير الأولين﴾، معناه سطره الأولون، وواحد الأساطير أسطورة كما قالوا أحاديث وأحذوتة، وستر: سطر إذا كتب قال الله تعالى: ﴿ن، القلم وما يسطرون﴾ أي وما تكتب الملائكة وقد سطر الكتاب سطر سطر كتب والأساطير الأناجيل، والأساطير أحاديث لا نظام لها وسترها: أنها، وستر عليها: أنا بالأساطير... يقال: هو يستر ما لا أصل له أي يؤلف" (1).

معين لأنب صهرة يخلفه الحيل المشترك لجماعه ويلعب الأنثى و نصف الأنثى الأدوار الرئيسية في الأسطورة هذا صهر الأنثى على مسرح الأحداث كمن مهوره مكمل لا رقيب، وتتميز الموضوعات التي تدور حولها الأسطورة بالحدية والشمولية، مثل الكون والانس والموث والموت والدولة الآخر ومعنى الحية وسر الوجود الخ ولخصها نخصف عن الدين والملحمة في سريته التناول والتعبير وتجري

اب للمنى الاصطلاحي للأسطورة، هيخص لتحيصه عن الشغل الثاني من حيث الشغل الأسطورة هي قصه نخصف مبدى الحمر القصص من حبكة وعقدة وشخصيات وغالباً ما يجري صيغتها في قالب شعري يساعد على ترنيته في المناسبات الطقسية، وتناولها شعفاً ويحافظ البص الأسطوري على شباته عبر فترة طويلة من الزمن، وتناقله الأجيال ولا يعرف للأسطورة مؤلف

أحداثها في زمن مقدس هو غير الزمن الحالي، وتربط بظلم ديني معين، وتعمل على توصيف معتقداته، وتدخل في صلب مقلومه (2).

والخرافة لغة "الحديث المستعمل من الكذب" (3)، وليت تعريفات اصطلاحية كثيرة، ولخصنا مستلحاً أن نقول باختصار أن الحظية الحرافية تقوم على عنصر الإنهاش، وتمتلي بالمبالغات والتهويلات، وتجري أحداثها بعيداً عن الواقع حيث تتحرك الشخصيات بسهولة بين المستوى الطبيعي والمطور، والمستوى فوق الطبيعي، وتشابك علاقاتها مع كائنات ما وراءية متنوعة مثل الجنى والعفاريت، والأرواح الهائمة (4). أما اللهمة، فهي قصة شعرية صوبلة ذات اهتمامات بطولية وقد تكون اللهمة مبنية أو شفاهية، أو الأثني معاً، وعادة ما تستولد من التقاليد الأدبية الشفوية. (5).

والعكسية الشعبية، هي حكاية ذات بنية بسيطة، وتتميز بالواقع الحقيقي في أعق اعماقه، مصورة الإنسان الوحيد الذي يصل بالعالم الآخر. وكثيراً ما يصمم له، وهي حكاية حسنة مدموسة، وجادة في مآلهها... إن ما يميز الحكاية الشعبية بشكل رئيسي عن الحكاية الخرافية هو هاجسها الاجتماعي... (6)

بهذه الطريقة يتكون قد أكتسب المصوء على مجموعة من الأصناف الحكاية التي يمكن لها أن تشترك في بعض الخصائص، وتختلف في خصائص أخرى. ولتلك أهم ما يميز هذه الأصناف، الأسطورة، الخرافة، اللهمة، الحكاية الشعبية، هو أنها فادسة في الزمن القديم، وتسير في روح الشعوب والمجموعات البشرية التي انتجتها، حتى ولو سببت إلى شخص معبد، على عكس القصة القصيرة والرواية المعروضة حالياً، والتي تغيران تماماً عن واقع وخيال الشخص الذي يكتبهما، دون غيره.

نظم إلى الأسطورة والخرافة والمهمة والحكاية الشعبية، هي أصناف حكاية يتم تنطقها

شعبياً لغات طويلة، وعلمس الرواية الشفوية واحد من أهم للحصن المستخرجة بينها، على عكس القصة القصيرة والرواية التي تتميز بتداول شعبي أقل، وتمتد على عكس التداول المكتوب، لذلك يجد أن القصة والرواية هما أسلوبان أدبيان لا يتبعان إلى الأصناف الحكاية التي نود أن نتحدث عنهما هنا، لذا سنتركهما جانباً، لنعود إلى السيرة الشعبية

إن السيرة الشعبية هي صنف حكاية ينتمي إلى عالم الخولوج، وربما يحتوي على بعض العناصر الترفيهية، إضافة إلى عناصر أسطورية وخرافية، وهو صنف قد يمتلك نفس ملحها عميق، وهو ذو بعد حكاية شعبي، ولكنه - في الوقت نفسه - يختلف عن الأسطورة والخرافة والمهمة والحكاية الشعبية، فهي صنف قائم بداته في الأدب العربي (7). ولهذا الصنف نماذج محددة تنتمي إلى المصدر نفسه، ولكن يختلف بعضها عن بعض في بعض الأجزاء الشظية ومرد لأي حادثة مستخرج من تعريف ولي بسعد على فهم ماهية السيرة الشعبية.

السيرة الشعبية، إذا، هي من حيث الشكل، قصة تحكيها مبادئ المرد القصص، وتحافظ على ثباتها - ككودة دلالة - عبر فترة طويلة من الزمن، الزمن الحالي، الخطي، الممتد من الماضي الحاضر والمستقبل وهي مبهمة المؤلف، ويمتد اعتمدها نتاج خيال شعبي غالباً الإنسان هو بطلها الرئيسي. قد تتضمن السيرة معطيات دينية، ولصها لا تولد بالأساس لتجيب على أسئلة "الأهول"، بل لتسرد وقائع سيرة شخص ما يتكون بطل السيرة الأوح، بالإضافة إلى أشخاص متعددين، تتفاوت أهميتهم حسب قريهم من البطل. وهي تحتوي أساساً ترويحاً بقوي ويصمم حسب السيرة، وحسب الظروف الحصارى الذي وجبت فيه. وهي قصة مسروعة القداسة بالضرورة، وتحتوي على مبالغات تبدأ من مقدرة البطل على قتل عشرة مقاتلين بصيرة سيف واحدة مثل عشرة بن شداد، لتصل إلى المشي على الداء

ما هو الخيال؟ وما هي الخلفيات؟

تصميم هذه الميوبات، على أيدي البطل، بمساعدة عدد من المرسدين والجن، والحظفة - المسحرة، والأولياء الصالحين الذين يترأسهم الحضر عليه السلام، فكما نجد من بين أعداء سيف ملوكنا وعرسنا قويد، ومجره ممرسين وخدمه

وسوف يتحصر الميرة بـ يستمتع بوجود عالم الجن الذي ينقسم إلى فئات وأنواع مختلفة تشبه عالم البشر إلى حد كبير منهم الكؤوس والكفار، ومنهم القوي الجبار، ومنهم الجنى المادي، ومنهم من أخى سيف، ومنهم من تصره، ومنهم من عاده، وحاول قتله بل إن راوي السيرة تعامل مع شخصياته من الجنى تعامله مع شخصياته من الإنس، ومنهم وصف دقيقاً إلى درجة تجعلهم قريبين جداً إلى قراء السيرة أو المستمعين إليها بحيث أشار صراحة إلى أنه - كل في ذلك الزمان، وذلك العصر والأوان، الإنس يصعبون الجنى والجن يصعبون الإنس، ويتحدثون معهم ولا يسمعون منهم، ولا يسمعون بعضهم عن بعض، ويظهرون على وجه الأرض إلى زمن ظهور سيد الملاح ورسول الملك الصالح سيد الأناس، ورسول الملك السلام الذي ظهر بين رزم والقام، وأبطل عبادة الأوثان والأصنام بهرمة ديس الإسلام، وأبطل المسحر والكهنة، وبهرمة الشكيع في الممت يوم القيمة محمد (11)

من الحظفة والمسحرة والظفوس هم قصر في الميرة وقد طول ومنهم لداً مشير إشارات عبرة إليهم هذا، ولكيف إشارات دالة على شكل حال هذه الفئة من شخصيات الميرة فكانت بعضها من الكفار من باله سبحانه وتعالى، ولكن سيف ينجح - بطرق مختلفة - في ضم جزء منهم إلى معسكره وإقناعهم بدخول الإسلام، وتبذل أطراف فقرات السيرة، وأشدد الصداقة بالهم الخيال، تلك المقررات التي تصف الحظفة والكهنة والمسحرة وصحف ضلوعهم معادتهم لسيف، أو محاولاتهم الضم إليه، أو تلك التي تصف حروبهم، خاصة تلك الحروب التي تقع بين المسحرة للزمن والمسحرة

بواسطة خاتم ملهم صعب في سيرة سيف بن ذي يزن، كما أن الميرة الشعبية في الإلمار الحضري العربي، تختلف عن أنواع أخرى من الميرة كالميرة الشخصية، والميرة النبوية، والمناظرة، والثرجم، ومير الأبطال والقادة المعاصرين (8).

تدور أحداث السيرة التي ستكون محل الدراسة في هذا المقال، حول شخص يدعى سيف بن ذي يزن، وهو شخص نأمل أن نتعرف إلى وجهه الواقعي والأسطوري فيما يلي، وتحلل سيرة سيف بن ذي يزن معطاة بجزء بين السيرة الشعبية العربية. وقد طبع هذه السيرة مرات عديدة وهي تقع في 17 جزءاً (9)، وسوف نستخدم في هذا المقال الطبعة التي أخرجتها المطبعة المحمودية في مصر عام 1317 هجري. ولا بد أن نشير هنا إلى أن السيرة الشعبية العربية تنقسم إلى نوعين النوع الأول، تلك التي عرفت مبكراً جداً، أي في القرن الثاني عشر، كسيرة عنترة، وسيرة بني هلال، وسيرة دات التمة، والبربر سالم وهذه السيرة تختلف في مصورها عن الأعمال التي ملوحتها الممالك في الفترة الممتدة بين القرنين 14 و16 ميلادي، وأشهر السيرة التي ملوحتها الممالك، هي الظاهر بيهري، وسيف بن ذي يزن، وحسرة البهلوان، وعلى الريني وتتميز السيرة الأولى بالواقعية، وبزينة أشد وثوق بالميزات التاريخية المباشرة، ويظهر بطلها قائد (Leader) القبيلة التي تتحدث عنها السيرة. أما فيما يخص السيرة التي أتت في فترة حكم المماليك أو بعدها، فإن عالم الخيال يبدو أشد سيطرة على السيرة من الواقع (10).

وللخيال دور كبير جداً في هذه السيرة وهو حيال غير واقعي، بمعنى أنه يفتقر إلى عوامل لا يتحقق مشاهدتها في عالم الواقعي اليومي. فبطل السيرة سيف بن ذي يزن معطى بالقصص على التكبر، ونشر الإيمان وهذا هو المعنى الوحيد الذي يترب من ما يمكن لشخص عادي أن يفعله. ولكن حين نقرأ السيرة، نجد أن عملية الضم على التكبر مرتبطة بدوافع موجودة في الكتب القديمة ويتم

يقال لها مدينة دواير، وهي أكبر تحوت المعجم،
وبها ملك يقال له شاه دمان، وهو ضيق ملوك
العجم. وأمره بدخول الإسلام هو وزيراه ونولته...
وسار بهم إلى جزائر القينات في جيش تمزاند منون
المبا... ويمقدون مسيما... ثم يعيدهم الحمبر إلى
مدبنتهم في نفس اليوم... ومدبنتهم تبعه عن موقع
سيف مسافة عشرين سنة... وذلك ببرصه الحمبر
عليه السلام. (13)

وقد أشرنا إلى مثلث التجن والحصماء -
المسحرة، والعباد الصالحين في السيرة إشارة خاصة،
لأنهم يشكلون القصر الأساسي للخيال الواسع
الذي سجله رواة السيرة في علمهم الخاص بسيف بن
ذي يزن، مع العلم أن السيرة نفسها طويلة جداً ويبلغ
عدد صفحاتها ثلثاً وثمانين صفحة. ولما السيف لم
يتمكّن من تلخيصها كلها، واستمرّاض فضل
محتوياتها، لذا نرجو منكم العودة إلى السيرة،
وقراءتها لتأكد من صحة الاستنتاج التالي حول
رواة السيرة سيف بن ذي يزن إلى شخص فوق العادة
على كل المستويات فهو فارس السيرة الأوجد، الذي
سيقتضي على العكس، والسحر والفتن، وسيصبح
ملفك يشبه فضل الملوك الذين تحدث عنهم السيرة،
كلمنا أنه يتمتع بدعم إلهي هائل. دعاؤه مستجاب
دائماً، يتفهم من أرمات ثلاثة ما كان لميره أن
ينجو منها لو لا توفيق الله سبحانه وتعالى. يساعده في
أداء مهامه مجموعة من الشخصيات التي تنوع على
فئات نمطية هي: الفرسان، الحكماء - المسحرة،
الجن، القبل الصالحين.

ومن الملاحظ في هذه السيرة، أنها مليئة
بالبوروث السحري العجائبي، الأمر الذي قد يجعل
تسليم وجود أسس تاريخي لأحداثها مهمل هذا
الاستنتاج صحيح من الممكن أن يكون صحيح
وتأكد قبل أن نهتق تريحه السيرة، دعوى مري
متى و بن كتيبة

يؤكد تظير من المرحون 'سيرة سيف بن ذي
يوزن كتيبة في مصر الملوكية، ولكم اختتموا في

العصر ونظرا لحلول هذه المقات، هرب نمنعهم
بقراءة السيرة بمصير للإصلاح عبيد على ر سحك
هما وصف أول "ساحر" يدخل الإسلام نظراً لأهميته
هذا الوصف ويتمرّف سيف بن ذي يزن على هذا
الساحر عندما يجد نفسه فجأة في وادي المسحرة،
وهج النار وإذا هو بشيخ شنيح المنظر، كسريه
الرائحة، سح الصم، ثم عيمان مثل الجمر... عزم
وترجم بسلام لا يفهم، وإذا به اتشى وانفسد.
وانطوى وانبرم وارتفع حتى بقي فوق ظهر الجبل.
وعزم على سيف جهمه في مكانه، ومسجد للذر
الوجوده هناك وانضم إليه ثمانون ساحراً مثله.
وسجدوا مع النار من دون الله تعالى فإذا بواحد
منهم يأتي لسيف، ويسمّيه بسمه، ويقول له: اسمي
بروخ الساحر، وأنت كبير هؤلاء الثمانين ساحراً،
وأما سيف مرفهتي بك وباسمك فهو سيف مجيب.
وارغب في الدخول إلى الإسلام على يدك. (12)

والسيف المجيب الذي تحدث عنه هذا الساحر،
هو لقاءه بالخمر عليه السلام، الذي دعاه إلى ترك
عبادة النار وعبادة الله الواحد الأتھر. والدخول في
الإسلام على يدي سيف بن ذي يزن. إن ظهور الخمر
عليه السلام في السيرة، بالإضافة إلى ظهور مجموعة
مسيرة من العباد الصالحين كسب عملاً بشيخ
ضيقير وادي إلى انحصار سيف على الضيقير من
أعدائه الأقوياء، كعب أدى إلى إنقاذ من عديد
المرق المحطّرة التي كانت ستضمي عليه لولا
التدخل المباشر لهؤلاء العباد الصالحين. ولعل أبرز
هذه المرق وأشهر حطّورة، كان غنيم، حاصرت
سيف جيوش حرارة من الإنس، تمساعف ساحرة
حطّيرة، وعبد أوشكت هذه الجيوش على القصد
على سيف، قال الثوري... "وأعجب ما روي في هذا
الديوان أن مولانا الحمبر أبا العباس عليه السلام في
تلك المساعة كان سائراً في سباحته، فأراد الله عز
وجل أن يكون طرح سيف على يد فطر إلى الملك
سيف وم هو فيه، ونظر إلى اللوح أنحفوت وما
تستمر فيه... فعلى الخمر عليه السلام إلى مدينة

ما هو الحشيش؟

التسمية الحشيشية، وحسب ما للمصادر العربية الإسلامية قديمة تنتمي إلى شخص سمته حشيش سبب. يسمي سجدت مراحع معدومة عن كون حشيش التي تحدثت عنها المصادر اليمينية القديمة هي جمع قبلي يضم عبداً من الأسر والأقارب والأدو، والتقابل هذا التجمع بدأ بالثمنو تدريجياً، وعلى مراحل تمتد زمنياً على فترات طويلة، مختصلاً بداية سلطة حشيش يمتص لها أن توحيد الهمس، أو جنوب الجزيرة العربية تحت سيطرتها لولا العرو الحشيشي للهمس (17).

ولم يتجلى له حالته المصادر العربية الإسلامية حول هذه الشخصية، بل لاحظ وجود عموص كبير حولها، وخاصة على مستوى تعدد اسم هذه الشخصية، الأمر الذي يجعلنا نقول أن هناك شخصية يسميها حشيشية تاريخياً، ظهرت في اليمن أو جنوب الجزيرة العربية، قبل الإسلام بقليل، وساهمت في إجلاله المحتل الحشيشي عن الهمس. وقد أدى تراكم القصص المختلفة بمعطيات تاريخية بسيطة إلى تثبيت هذه الشخصية وتحولها إلى بطل تتحدث عنه سيرة شعبية جميلة جداً، ومليئة بالبروت الجاهلي المراني، تحت اسم أسطوري مشهور تاريخياً، هو، سيف بن ذي يزن.

وبالإضافة إلى شخص البطل، نجد أن رواة السيرة، قد استفادوا من بعض المعطيات التاريخية الأخرى على طريقتهم الخاصة، بمعنى أنهم قاموا باستقراء عدد من المعطيات التاريخية الموجودة فعلاً، وقاموا بتطويرها لتطبيقات السرد في السيرة حين يقوم رواة السيرة بعمل سيف بن ذي يزن بطلاً بشرياً الإنسان. فإنه يجعلونهم مؤمنين وفق تعاليم سيدنا إبراهيم خليل الله (أي مؤمنين حقيقيين)، وتجعل أعداءه الكفار يستمرون إلى ديارهم وشبه مثل عبادة الأسر، وعصبة الكواكب، ومن المعروف أن الصيفية وعبدات النار والتضاريف كانت ديانت معروفة في المحيط الثقافي العربي الجاهلي، أما حين يتحدث رواة السيرة عن أعداء بطلهم فإنهم يستمدون عادة أسماء وهمية لا يمكن العثور عليها إلا في السيرة

نوقيت فكتبت، ومن المرجح أن تصفون قد كتبت في الفترة الفاصلة بين القرنين الثامن والعشر هجري (14)، وإن كنا لم نستطع أن نجسم تماماً إشكالية من كتبه السيرة نظراً لتفكير أغلب قصصها وأحداثها قد تم تداولها شفها، إلا أن أحد المصادر قد يساعدنا على جسم إشكالية نوقيت كسابة السيرة، حيث يتحدث عن أول رأي للسيرة ككفن متكامل، وهو أبو الحادي الذي توفي في 4 - 583 م (991 هـ) (15).

وبعد على ذلك، نستطيع أن نقول أننا لا نعرف بالصحيح متى تكاملت سيرة سيف بن ذي يزن ككفن سيري على الوجه الذي نعرفه اليوم ولا نعرف كذلك من كتبه، ولكننا متأكدون من كونه كتبت في عصر الملوكة على مراحل متعددة، فكل أصداء التراثكم اللغوي والسيري فكله قبل ظهور السيرة وبهذا والتراثكم اللغوي أو السيري مصطلحاً متفق عليه يشير إلى ما يطلق بهند الأعمال المعجزة والسيرة، من أحداث مستجدة ودخيلة، سواء على المستوى المكاني - الجغرافي - الزماني - التاريخي. ومثل هذه الاستحداث والإضافات، قد يمتص بها المجتمع - الجمعي - أو الكيان الاجتماعي - الثقافي، وكذلك الرواة والنسخ في حالة النصوص الملوكة (16).

ولكننا لا نستطيع أن نقى تماماً وجود أي عنصر تاريخي في هذه السيرة، ذلك أن بطلها سيف بن ذي يزن، هو شخص موجود في التاريخ، ولكن وجوده التاريخي مختلف تماماً عن ما نقوله السيرة فتد وجد هذا الشخص فعلاً، في الهمس أو ما كان يسمى وقتها جنوب الجزيرة العربية، في فترة تسبق ظهور الإسلام بقليل حوالي العام 575 م. وقد ساهم هذا الشخص في دحر الاحتلال الحشيشي الذي كان يسيطر على الهمس، بمساعدة هزمية.

وقد تحدثت عن المصادر العربية الإسلامية عن هذا الشخص، وعن اليربيين الذي ينتمي إليهم، وإلى ظهورهم سيف واليربيين يستمرون حميف إلى

الاختصاص. فإب أن تتم دراسة الموضوع من زاوية يتفق فيها التطهيل التاريخي تصوف ساحق على الأمطورة، أو العكس. وبأ حالات نادرة يتم اختيار عا عا مة من المسيرة لسم دراسه تاريخية و العكس بحيث يدر حد حسب ما توفر بين أيدي من وادو. لحد حدته بحثه حاولت - ولو في الحد الأدنى - التوفيق بين التاريخي والأسطوري، أو استطعت أن تجمع بين ككل المعطيات التاريخية والأسطورية المتعلقة بهذا الموضوع جمعاً يسمح باستخلاص نتائج دقيقة على مستوى التمهير بين التاريخي والأسطوري، فهم يتعلق بشخص البهل أو سيرته

وهذا ما يجعلنا نفسر الشارب الذي يشتد أحياناً، ويخف أحياناً أخرى، بين النتائج التي توصل إليها هذه الدراسات. خدمة من الأمر يتعلق بخلفية البحث العلمية دالماً، وخلفياته الحضارية السياسية النقدية أحياناً. وإن كان يجب أن نهم بمقطة هامة هي أن اتسع للموضوع، بما يعنيه ذلك من إشكاليات تشبه كبيرة، يضع معظم دارسيه في "مآزق" علمية كبيرة، إلى صخ التعبير، خاصة وأن الإشكاليات المطروحة على مستوى الدراسات المعاصرة، لا تقل أهمية عن نظيرتها في المصادر العربية الإسلامية، الأمر الذي يجعلنا نتوقع صعوبة إنجاز بحث يتلاقى هذه الإشكاليات ويتجاوزها ليهمل إلى حد الكمال.

وإذا كتب ستفق مع البعض في اعتبارهم أن الصورة الشبيهة هي تمث حكاياتي فأنم بداته، ومرتبك بالنسق العربي الإسلامي الذي أنتج (21)، فبنا لا بد أن تلقت بشكل جدي إلى البعد الشفهي فيه، يعمس أن تتجاوز دراساته لثمل هذه الأعمال البعد الدون بشكل ما يميحه من دولمة، تكدر تكون حصرته للأثر المعصونية ومحوله معمره دور الخيال الشفهي الذي ساهم بعمق في صياغة جزء كبير من المسير والحكايات والأساطير العربية المتداولة إلى اليوم. إذا إنه من الموضوع أن يلاحق، مثلاً

منسها، إلا أن هذا لم يعمهم من اقتباس اسم سيف أرعد من التاريخ، وحمله المندو الوثيمي لسيف في المسيرة وسيف أرعد هو أحد ملوك ثوبوب المسيحية في الميرة التي سبقت أو ولقب بكتانية المسيرة (18). وهناك أمثلة أخرى تثبت اقتباس مؤلفي المسيرة ورواها لمعطيات تاريخية، واستخدامها في المسيرة استخداماً يسمح مع روايتهم للحدث، حتى ولو أدى الأمر إلى إفراغ هذه المعطيات من أبعادها التاريخية إفراغ تاماً

وما دما نتحدث في الشريح، يجب أن يشير إلى نقطة مهمة، هي أن الشخصية الأسطورية لسيف بن ذي يزن لا تنحصر في مجرد مسيرة شعبية ككتيت، وملكت متداولة لفترة طويلة من الزمن بل تعدت لها تأثيرات تاريخية تبدو غريبة للوهة الأولى و حد برر الأمثلة على ذلك، نشوء مملكة إفريقية، تسمى مملكة كنانم، في القرن الحادي عشر ميلادي، استندت أسرة حاكمة إفريقية الأصل والجدور، وهذا شيء يمكن أن يكون نادياً، ولكن للفت ثلاثياً هو أن هذه الأسرة الحاكمة انتمت إلى سيف بن ذي يزن، ونسبت باسمه، فاصبحت لدى أسرة السيفيين، وحكمت لفترة طويلة (19) تلك أن بدعة الانتساب إلى أصول عربية، كانت بدعة مؤثرة، وشاملة، ومستقرة، في الممالك الإفريقية الإسلامية (20)، ولكن ما الذي يفسر انتساب الأسرة الحاكمة في مملكة كنانم وقتها، التشاد حالياً، إلى سيف بن ذي يزن تحديداً، وليس إلى آل البيت، أو إلى أحد الصنهاية لا تستطيع أن نجيب بشكل حاسم على هذا السؤال، ولكننا نستطع باستنتاج مبداء ن سطره سيف بن ذي يزن قد انتشرت بشكل كبير في أرجاء العالم الإسلامي، وكان لها تأثيرات وتد عبت مختلفة

وقبل أن نختم، يجدر به أن نسجل هه عداً من الملاحظات المبديية ذلك، من لاحظ أن معظم الدراسات المدسرة أن لم نقل ككله، تتعامل مع هذه الموضوع بشكل انتقائي، يعلب عليه صاع

- (5) YOSMIDA (A.), *Epopee, Encyclopaesia universalis*. Vol pp 475- 480
- (6) دير لاين (فريدريش هون)، مرجع سبق، ص 65- 66
- (7) حورشيد (فاريوق)، أدب السيرة الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوندجن، ص 194، القاهرة، 1994
- (8) حورشيد (فاريوق)، أدب السيرة الشعبية، م. س. حورشيد (فاريوق)، أدب الأساطير عند العرب، سلسلة عالم المعرفة، العدد 284، أوت 2002
- (9) التكويت ومراثي (عبد الملك) الميثولوجيات عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1989
- (10) الموسوعة العربية الميسرة، دار الجيل، بيروت - القاهرة - تونس، الطبعة الثانية، المجلد 2001
- (11) الجند الثالث، مادة: سيرة، ص 1423 والمبواج (فارس)، الأساطير والناس، مرجع سبق
- (12) الموسوعة العربية الميسرة، م. س. الجند الثالث، مادة: سيرة، ص 1424
- (13) MADDI S.A. (Damia), The language and structure of the SIRA Quaderni di studi irani. 9, 1991, p. 193.
- (14) سيرة فارس الهن ومبد أهل الكفر والناس الأكبر ص 36
- (15) سيرة بني ذي يزن، سلسلة مطبوعة جرداً، الطبعة الخمسينية، مصر، 1317 هـ، الجزء 1، ص 57
- (16) السيرة، لأربع النسخ، الجزء السادس، ص 6- 7
- (17) GUILAUME (J.P), Sayf ibn Dh \ azam, Jeyclopedic de l'islam, Nouvelle edition, LRIEFA, Paris, Tome IX, p 105
- (18) وفطرس أيضا، متقوش (شريا)، ص 105
- (19) الحقيقة والأساطير والأمل، دوى تاريخ، دوى مكان
- (20) GUILAUME (J.P), Sayf ibn Dh \ azam, op. cit., p. 105.
- (21) صيد الحكيم (شوقي)، موسوعة الفيلسوف والأصناف العربية، دار العودة، بيروت، ط 1 1982
- (22) مادة التراكم الميزي، وللصفي، ص 152- 158
- (23) بلوزير (محمد)، اليمن القديم في القرآن الكريم والشعر الجاهلي وكتب الأعرابي والجرماني
- (24) العرب القديمة، مادة: دكتة، أوت عبد مشيد، مكنة

أن إحدى أهم الدراسات التي تناولت العقل العربي قد أعلنت عمداً دراسه الجعد الشعبي الشفهي. واكتفت بدراسة الأعمال المكتوبة (التُخَيُّوت) إلى صبح التعبير(22)، وما يمكن أن يامت اقتباسها في هذا الإطار، هو أنّ الأعمال الشعبية المنتجة ضمن السياق الحضاري العربي الإسلامي، ككلمبرة والحكايات، كانت متداولة شعبياً أكثر بكثير من الأعمال التي كتبها علماء عرب ومسلمون (أخبر). وذلك حتى فترة قريبة

إنّ البحث العلمي في السبيل الشعبية العربية عمل
ممتع جداً، ويحتاج إلى كثير من الجهد، لاخصّاش
عدد كبير من النقاد التي ما يزال بعضها عامياً
إلى الآن، وإذا كانت العلوم الإنسانية تتقدّم، حالها
على مستوى العلوم الطبيعية، فإنها لم تتقدّم
والبيولوجيا، هنالك ما نزال بحاجة ماسة إلى تطوير
العلوم الإنسانية الأخرى كالناريخ، واللغويات،
والأنثروبولوجيا لتوضيح التعقيد التي هذه العنصر
هي أجدادنا، ولهم جذور إنسانية بشكل أشمل
لهم.

المصادر والمراجع

- (1) ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم)، *لسان العرب*، دار صادر، بيروت، 1990 المجلد الرابع. مادة: سطر، ص 363
- (2) السبّاح (فرانس)، *الأسطورة وألفس*؛ دارالكتاب الحداثي، بيروت، ط 1، 2001. ص 12 — 14، وانظر أيضا
- RICOTR (P). *Mythic Encyclopedia universale* Vol. II. PP 526- 537
- (3) ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم)، *معجم سابق*، المجلد التاسع، مادة: خرف، ص 65- 66
- (4) السبّاح (فرانس)، *مجمع سابق*، ص 15، وانظر أيضا دير لاين (فرديريش فون)، *المتكينة الحرافة* منشأها، مدافع دواسترو، فنيها، ت. إبراهيم (نيلة)، مكتبة غريب، مصر 1959

إفريقية من القرن الثاني عشر إلى القرن السادس عشر، إشراف بهاني (ج ت)، ألونسكو، 1997

(20) دراماتي - إيسيمو (زكري)، الإسلام كمفهوم اجتماعي في إفريقيا، الترجمة العلمية الدولية، تحرير تاريخ إفريقية العام (ألونسكو)، تاريخ إفريقية العام، المجلد الثالث، إشراف المنسي (ج) هريك (ج)، ألونسكو 1988، ص 135 - 136

(21) كعمودج لخلك، تظفر، حورشد (فاروق)، أدب السيرة الشعبية الشروكة المحسرة العلمية للشر لونغمان، لدا القاهرة، 1994

(22) الجنري (محمد عبد)، نقد العقل العربي، تكوين العقل العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1991، ص 7

العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، الجمهورية التونسية 2004

(18) منقوش (شريا)، سيف بن ذي يزن بين الحقيقة والأسطورة والأصل، دون تاريخ، ودون ممكن بشر، ص 213 - 214 والتظفر أيمم - حورشد (هروق)، مهابيس ذي يزن، دكر العودة، سرب 1986 ص 16 وثامرات لنته)، القرن الإفريقي - السليمانيون في ليبيا ودول القرن الإفريقي، اللجنة العلمية الدولية لتحرير تاريخ إفريقيا العام (ألونسكو)، تاريخ إفريقية العام، المجلد الرابع إفريقية من القرن الثاني عشر إلى القرن السادس عشر، إشراف: نهاني (ج ت)، ألونسكو، 1997، ص 447 - 448

(19) لانجي (ديرك)، ممالك تشاد وشومبيا، اللجنة العلمية الدولية لتحرير تاريخ إفريقيا العام (ألونسكو)، تاريخ إفريقية العام، المجلد الرابع

السوسيو نقدية لدراسة النصوص الأدبية

□ د. حور أم الخير *

إن الأدب ظاهرة واقعية كانية في الواقع الملموس، فالآثار الأدبية تُعرض في الواحات وأطبع في المطابع وتورعها مؤسسات النشر، وقد بهتم القارئ المتنوع لحركة الكتب بالثلاث وبالمواول والثمن المسجل في الصفحة الأخيرة، وإذا ما أعجبه الكتاب واشتراه، فقد يقرأه كاملاً أو يكتفي بتريسه على رفوف مكتبه، وهذا يعني أن هذه الآثار الأدبية لها حياة في الواقع الاجتماعي.

تحدث دارسو الأدب مطولاً عن الصلة بين الأدب والمجتمع، لكن آراءهم وبطرياتهم التي طرحت لم توضح شكل هذه الصلة ومصونها بشكل صريح، وكانت تمقد للحجج القوية المتناسكة وللمنهج العلمي الذي يسق الطروحات المختلفة ومع مرور الوقت توسعت هذه الأفكار والنظريات وتشتت مدارسها كما طُبق بعضها على المصوحات الفنية والأدبية خاصة، فمثلاً، عارض "تودوروف" Tudorov القول بأن الأدب يكتب من الحياة والتقد من الكتب، مؤكداً أن الأدب يكتب أيضاً من الكتب وكذا التقد يكتب أيضاً من الحياة(1).

وبمثل ذلكها فإنها لا تكل النشاطات انطلاقاً من الطبعه التي يتواجد ضمنها وهيها، فالإنسان لا يوجد كعضو شرف غير مرتب وإبظ ظهوره يحل من حلال ما يمتلك أو لا يمتلك من أرمس وموان صفها 'مه يولد هرمسيه، وروسيه وإبظ زمن عهد هذا النوع الاجتماعي والتاريخي يحول الإنسان (إنساناً

لا يمتكسك تصور الانسمن حرج الموقف الاجتماعي وبالتالي حرج الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي يتجلى في وسطها، المميوم، فز لا يعيش الكش حرج الأمر الاجتماعي عظيمه البشر لا تصبح تريحيه يشغل تفلي وحيفي ولا تصبح مستجه تقديف الأعضويته للمجموعة

ككيف ومبدأ إيميليه وأعرب عن شعوره، والثاني: أن تتخذ هذه الشخصية وما يوافيها من عوامل وميول وأهواء وسيلة إلى فهم العصر الذي عاش فيه هذا الشاعر (...). فانت لا تقصد إلى فهم الشاعر لنفسه، وإنما تقصد إلى فهم الشاعر من حيث هو صورة الجملة التي يعيش فيها⁽⁴⁾.

وجدير بنا أن نُقر بأن التفسير الموسيويندي هو أحد العوامل الأضخم أهمية في تحليل العمل الفني، فهو يسمح باستيعاب مجمل العمليات التاريخية والاجتماعية لمصر ما حكاه به يساهم في استخلاص أهم الصلات التي تقف بين هذه العمليات والأعمال الفنية. فالتحليل الموسيويندي خطوة لا متناهية معها وتكسب تشطب خطوات أخرى، منها اقتباس الحساسيه المردية للمبدع من خلال العمل الفني والتي بواسطتها، تم التعبير عن التاريخي والاجتماعي، من منطلق أن العمل الأدبي يتمظهر من مستويين قناريخي والخطابي، فالعمل الأدبي يعصح الجواب الواقعية لتاريخ ما مع أحداث وشخصيات يتم تسليط الضوء عليها وتصور مفككتها للموجود، وهذا التاريخ ككن بالإمكان أن يوضع بأساليب أخرى الأضلام أو على لسان أحد الشهود ولخص الخطاب جزء من المبتوج الأدبي وهو ممثل في ثنائية السارد والمتلقي، فما يهم في هذا العمل الأدبي ليست القصة في حد ذاتها ولخص طريقة عرض أحداث القصة⁽⁵⁾.

من الواضح أن للمهج الاجتماعي يتمسح على الرجة الموسيولوجية، وعلى الاقتت إلى الواقع المادي والمعيش اليومي، فبذا ككن ككل من جورج لوككش Georges Luckacs و لوسيس غولدمان Lucien Goldman يستلآن الموسيولوجيا التفسيدية [الضمونية] التي تكمي الوسائط النصية الألمانية والتصمية، فبن الأكامح على هذه التقاط لم يكن من اشعالاتها، فقولدمان وهو يدوس نراحيديت راسين Racine لم يصحبه في إظهار الخطاب الدراسي في العصر الذي ظهرت فيه، بل إطلاقاً من

ويحمد مختمون الأدباعات الفنية والثقافية الصادرة عنه مثله بذكر "باختي Bakhtine (2)

وفي ضوء ذلك، فالأديب سواء ككن قصاصاً أو روائياً أو شاعراً فإنه لا يتصور من قبهة المجتمع، لأنه يمتلك موقف اجتماعية، ككما أنه - على الدوام - يتلقى إشارات تشبعية تعترف ببداعته من جمهور يهه هو بدوره أن يمض بخطابات إله، وبالتالي يتوغل الجمهور بين الحقيقي وبين الافتراضي.

تحتل الدراسات النقدية المعاصرة الدراسات القديمة بصورة م - عديد شرع في تبع المذهب الحديث بالمرأة ولهم خطبسيب و السيمونية و السياسية يجد اما تلج مفاهيم قديمة، حاولت أن تجدد الأدوات القوية، فبالنسبة لعلم اجتماع الأدب لم يتوصل أهل الاختصاص بهم إلى أسس وأساليب هذا التوجه، وأوصح شامد على ذلك التسمية المتنوعة التي لم يث فيها إلى يوم هذا، إذ يعمل بعضهم اجتماعية الأدب أو اجتماعية الظواهر الأدبية وبعضهم الآخر اجتماعية النص [الأدبي]، أو تسمية الموسيولوجية⁽³⁾. وهذا يحق لنا أن نتساءل، هل تعدد المصطلحات يعكس حالة تشب اتجهت هذه المهج التي تعصب في مجرى واحد أم هي حالة علبية لا هيب في وجودها؟

ويجمع المجمع التسوسيويندي بين للدراسة الداخلية والخارجية، فبذا ككن المهج الداخلي يتم على الصوص الأدبية ككوكدة مستقلة، يستخدم الماد في تعامله أدوات خاصة تمككه من تحليل هم القوميات والبنيات، فبن المهج الحارحي يهتم بكموالم الخارج سمية ككملاقة العمل الأدبي بالمجتمع وعوامل النجاح أو العشل وتذكر هذا ما جاء على لسان طه حسين في حديث الأربعة

"لأم تقصد إذا عرضت لخالص من الخمره وأردت أن تقرأ شعره وتفهه ثم لتندم تقصد فيها أفن إلى أخيه الأول: أن تصل إلى شخصية الشاعر، فتفهمها وتحيث بدلائق نفسه ما استطعت فتعرف كيف أحسن ما أحسن، وكيف شعر ما شعر به، ثم

Claude Duchet لأي مجال اهتمامها، بخلاف النوع الثاني، يعكس داخل النص، وتضمن بذلك التنظيم الداخلي للنص وآلية العمل فيه وكذا يبايع الدلالات العديدة الموجودة فيه التي تتلاقى وتصادم بين الحين والآخر ومن ناحية ثانية تطرح الموسيوقدية هيبس الواسل والآية المنعك للدلالات الصيمانية والأليولوجية. ولعل تلك الدلالات تطو على الصلحة الفنية والجمالية من قاعدة الصارب المتناقض الذي يتمشى بهيأاً عن العرس الأممي للمضمون (9) فالنص حسب "لامون كروس" هيبس من التفاهات، أين تتكشف المعارف الاجتماعية. وحكل صورة أدبية تستعصر الصورة المصادرة لب بستمارة متخبة

وبالتالي بعية الوقوف على الدلالات الواقعية للعمل الأدبي، طلي مجال الموسيوقدي بتوسط كلف يرى زياد الموهف ككلاً من للذهب الماركسي وللذهب الشككلائي، فنهار السط الأدبي الاجتماعي يسمى إلى الاستفاد من ككل المرات التي يرتصر عليها المدين مع محاولة تجنب السلبات والمثالي (10)، وهناك من زعم أنها التقاء بين المادية الجدلية وعلم النظم بمحاولتها تجديد المنارسة الاجتماعية للأدب كهدف أساسي، إن هي مقاربة تقم المفاهيم البنائية، الصيمانية والسمانية (11)

والأكيد ألا وجود للأدب فون نموص أدبية مكتوبة أو شفوية والمؤكد أن علاقة هذه النصوص مع باقي العوالم الخارجية هي علاقة توضيحية وجدلية، إن اجتماعية الأدب لا تقتلي بشرح النص انطلاقاً من المكاتب أو المكس بل هي نصتي بتحليل الصللات المعقدة والمتصرقة بين المكاتب والنصوص والعالم الاجتماعي الخارجي كلف تتعامل مع مقاربات سمية أخرى بهيأاً هي حداغ توضيحات النص وشروحاته

ويبدو واضحاً لدرجة كفاية أن تأثير الحياة الاجتماعية في الإبداع الأدبي مملكة أساسية في الملاية الديالكتيكية، فقد بطون لتسيرة الحيا،

سمية النص يمتص الاتيه إلى صلب علاقته بدلاتج الأدبي في العصر وهي نمديره و نمرد عليه تركيب ودلاله

ولهدا الصبيب ريبط الناقد "بول ديركس Paul Dirkx" بين التوجه الماركسي لعلم الاجتماع الذي يتأسس على تاريخ الأفصار والذي اعتقه "غولدمان" في فرسم ويات يضمن هيبس هيبس الموسيوقدية وعلم اجتماع الأدب الذي اختصر في الهبوية الشكوبية، بحيث شُرحت من قبل جرار جيت Gerard Genette بظاهها الهيبس عن الإشتكالية (6).

أظهر "بارث Barthes" في أحد مقالاته الفرق بين التاريخ الأدبي والمقد الأدبي، ونشدت الجامعات المتخصصة أن تحتار بين الاجتماعي بل وتحداه إلى تحسن الاختيار فالتاريخ يتف عاجراً عن إخبارها ماذا يحدث داخل المكاتب لحظة الكتابة فونمة التاريخ الأدبي هي دراسة القمصا وللوموعلت البهدة عن الإبداع النصي (7)

والأكيد أن القس - هيبس تراه الماركسية - جره من البنية الموقية للمجتمع وجره من أليولوجيا المجتمع، أو عنصر من تلك البنية للعقدة من الإدراك الاجتماعي، التي تبرز الموقف الذي تسيطر فيه سبة اجتماعية على غيرها وكذلك فإن فهم الأدب يعني فهم العملية الاجتماعية التي تشملها لا يطر غولدمان إلى الأعمال الفنية من حيث هي خلق فردي خالص، بل من حيث هي خلق يتجاوز الفرد، وينتج عما يسمعه الأبنية العقلية المتجاوزة القصد أي الأبنية العقلية مجموعة اجتماعية (8)، وفقاً لهذا المنهج يستمد الناقد إلى تتبع الأثر الفني أو الأدبي فراءة وتحليلاً باتجاه المجتمع وذلك وصولاً إلى تبيان الأسباب الاجتماعية التي تقف وراء إنتاج هذا الأثر

وبصورة عامة، تتميز الدراسات الموسيوقدية عن علم اجتماع الأدب التقليدي بديانة من الموضوع، ليس فقط لظهورها، تتعصر في ترجمتها النص الأدبي وإنما، ككفا ينظر "كلود دوشي

الأشياء للمحموسة. ويقتضي للبداع ذلك اللطائف الذي امتلك دون غيره الأداة المناسبة لتشتغل الفاعل وتضمير. وقد تضمنت أثناء الدراسة العميقة، لبعض المؤلفين الاستثنائيين في الفلسفة أو الأدب، دون شامع بين التصريحات المعلنة والتسابعات الحياتية لهؤلاء من جهة أو ما يصطلح على تسميته بالمؤثر الواعية. بين العالم الثاني الذي يتصوره هذا المدبر ويتقدمه بشكل معابر وهما، نجد هولدنس محد من هذه التوليات الواعية التي تمارس في قتل الأدب والعمل الأدبي على الأقل من الفاحشة الجمالية. (هولراك مثلاً الرجعي في تصريحاته الحياتية بعد قتل البعد عن بلراك المدبر الذي تضمنت عبوب الطبقة الإقطاعية)

يجسد ماركس مفهوم الأيديولوجيا، هذا المفهوم والقيم والمفاهيم الملازمة للبيئة الفوقية العميقة للمجتمع الرأسمالي. أي للمؤسسات السياسية، القانونية والثقافية تشكل من قبل البيئة التنشئة الاجتماعية والاقتصادية إلى الأيديولوجيا تلاصق الوعي الشمولي لمجموعة بشرية. فالبورجوازية مثلاً البيئة كـ مجموعة مظاهر مهيمنة وعادية تشكل أداة تحكم وسيطرة في يد هذه المجموعة، لأنها تبرز وجودها وكأنه من الأمور العادية والشرعية (13).

وفي مجال آخر، يطرأ التوسير توسعاً وقيماً للبيئة التي تجمع الأدب والأيديولوجيا، فضلاً عن يشكل هذا مضيقاً عن الأيديولوجيا. هذه الأخيرة تظهر انطلاقاً من الوسائل التحليلية المنتجة التي يعيشها البشري العالم الحقيقي كالأعراف أو العلوم والمعارف مثلاً أما التي تفتيح لها رؤية تلك الأيديولوجيا وبعد تبيير مشهري يميز بين ما يسميه الوهم ويتحدد الأيديولوجيا أو المبدء التي يعمل فيها الأدب التحيل ويصمد النص والمادة التي يحول المصدر من الوهم (14) ما يبيير مشهري P Machery فيؤسس علاقة الرواية بالأيديولوجيا بعيداً عن الحساسيات الجمالية، بالأيديولوجيا وأن

أهمية كبيرة، وعلى الدارس الأدبي أن يعاينها دوماً بهتمام، كفي يرى في كل حالة نوعيه المعلومات والتضميرات التي يوسع الترجمة الشخصية أن تقدمها له بيد به عليه ر يتذكر حين يتعلق الأمر بتحليل أكثر عمق به ليست سوى نقلة خروية وثوبية وأن الأسامي هو الصلة بين الإنتاج الأدبي وبين المصالح التي يشارك فيها المجتمع بمختلف طبقاته شرح غولدمن خطوة إعطاء السيرة الحياتية أهمية أكبر مما تمتدح في التصغير الموسيولوجي للعمل الأدبي، بل هناك خطوة أكبر في إعطاء الأدب أهمية أكبر مما يمتدح في استبعاد أعماله. إن المصغرة تشبه رائحة للوهلة الأولى، حيث يفترض أن مصغرة الكتاب لدلالات كتاباته أفضل من أي شخص آخر، بحيث نجد أن الكتابات التي صدرت عنه (الرسائل، المذكرات، الأحاديث المصغرة) تشكل أفضل طريق للوصول إلى فهم تلك الأعمال الإبداعية (الرواية، القصة، القصيدة) (2).

يتم التعامل الداخلي مع النص المكتوب أو المقروء ابتداء من الحرف الأول من خلفية اجتماعية تربطه مع هذا الكائن الاجتماعي عند طفولته، فالوقوف على هذا البعد يماهم في فهم أسس الكتابة الأدبية، والأمر هذا ليس بصحفاً بل على المكس، إنه يحمل عمومًا لا نهاية له، إلى اجتماعية الأدب تنف في مكان يسمح لها أن تترك أن الأدب مفرد حد، ولهد، يسمى التبحر في عمق شعبيات استثنائية فهي تسعى إلى سهولة سحر، المدي و عيناها، ولكن تطور هذه المعاني يتحقق ضمن التطور التاريخي والاجتماعي فالدالة النصية هي فضاء محمل بالذاكرة والمذكرات بحيث يرتبط انحصار بالمصفي وتضمن المواقف المشتركة، فهو فضاء مشمول كلياً يتقدم فيه مختلف الأفق ومختلف الأرواح التاريخية

إن العمل الأدبي تعبير عن وجهة نظر إلى العالم. وهو الوسيط الرابط لشاعر وأحسيس الأدبي التي تمرل عالم الكائنات في صلاتها المستمرة بعدل

إسافية إشارات توصيفية عن أسلوب التفكير
المرحلي والامتعاء الطائفي وضداً شخصية صاحب
الكتاب (19).

مقسم تقنيّة القراء إلى الجاهل - قراءة
تستدعي لغة المحلل والتفكي. بحيث ينقي بحرية
لغة ما يراه موهماً لتفهم النص المطروح، فيستفيد
تفصيل لا يتوقف عنده مطولاً ويحضر على ضاغط
أخرى يتفهم انطلاقاً من مرجع ثقافي ضابط.

وقراءة ثانية تمتوحي، ولو بصورة نظرية الطريقتين
الكسبية، هذه القراءة تتجاهل ككل الأمور التي لا
تربط بالإنسان. فهي قراءة تتساءل المكتوب بشعب دون
أنهت أن يهتم بالإنسان وأصغرهم وهي القراءة التي
اعتبرت بدنيته تتأسس على الأسلوبية وقد جربها
من خلال لوي سترووس Lévi Strauss
وبعض Jakobson وحاول توضيحها زوي
Revel ونكس. أضحت إلى الاجدري العنية ليلته
تتبعها وتتبعها الاممونية (20)

إن تحاول الموسويون تنفيذ دراسة الجبهة القوية للمجتمع وليس الجبهة الاجتماعية، فهذا القدر يوجب في فكرهم ومنهجهم المظاهر واستفراخ الصراعات الأيديولوجية لمختلف الطبقات وفي مختلف المراحل، فالملاقة بين الأيديولوجية والحزب الصبي تدرج في إطار اشتداليه عتيق حد ومنشعبه علاقة تقوم بين المجلد الأساسي من دحيه ونمجر لأجسعي من دحية أخرى إلى دراسة هذه العلاقة تأخذ في الحسبان الثانية المروعة {الشكل والنموس}

يعتبر مكلود دوشي من الممارسين الأوائل للفن
الأيدي الاحتشاعي في فرنسا فقد بحث في الأساليب
التصمية المتبعة لتزويد المصمم الأيديولوجية، هذه
الأسس التي تُفصل عن الخارج للتأثيرات الواقعية
الاجتماعية بتدعيمها على النفس الأيدي لا من خلال
معلومات محددة أو رسالة ميثوق هي ومساك أو من
خلال رؤية لواقع العدم بل هذا التواجد بتحقيق من
خلال التدخل بين النص المكتوب والشروط
الاجتماعية للصكبة وبين المطالب المستقبلية للفرد

إذن، يسمي النقد الأدبي الاجتماعي إلى إعادة الفترة المعيرة والخاصة للمنتج الأدبي وذلك بتعريف للعناصر الاجتماعية والأيدولوجية ضمن الخصائص التحليلية التي يطبق النص مكتوب غالبية الاجتماعية هي النتيجة للنص عن طريق التفاعل الداخلي المتأثر والمؤثر، ولا بد أن نشير إلى أن التفاعل يتحقق بداية عن طريق اللغة، هنا مكتوب الخطي يلتزم فيه بالقواعد الشاملة الشكلية والمتفق عليه في فصل المؤسسات الاجتماعية والثقافية والتربوية وفي فصل المراحل المعيرة وبهذا تبدو هذه البنى والقواعد ثابتة، لا يمحى إلا تحول خارجي بعيداً عن الصواب الجوهرية، والسوسيولinguistique تدار لا يدعي أنه مذهب أو مدرسة فهو يقتصر دراسة اجتماعية الأدب بأسلوب جديد مختلف عن الاجتماعية الماركسية

أخضرت مجالات الكتابة السوسيولinguistique في الثلاث المنشورة على صفحات مجلات والمختبرات الجامعية بالترجمة الأولى، وقد تنوعت المقالات بين الآراء النظرية، والتعليقات الأدبية مع تناول قضية المؤسسات تشير السوسيولinguistique لا يفسد بين النص والمجتمع بل يساند الفرضية التي تذهب إلى وجود المجتمع داخل النص وأن المظهر البائي لكل نص مكتوب هو المجتمع. ومن هنا جاء اقتراحه بأن يدرس المجتمع من خلال النص المكتوب أو المرئي.

ففي النقد الأدبي الاجتماعي يقترب زيم Zima من النص المكتوب والمصنف الاجتماعي ضمن إطار علم اجتماع النص انطلاقاً من مفهومين أساسيين هما اللهجة الاجتماعية {Sociolinguistique} و"السياق الاجتماعي {Situation Sociolinguistique} يعرف زيم اللهجة الاجتماعية بأنها لغة أيدولوجية مؤسسة على المستويات المصنعية والدلالية والتركييبية لمصالح جماعية معينة (23).

يرفض زيم مفهوم لاوعي النص المتداول ضمن الأدوات النقدية فهذا المفهوم في اعتقاده يجمع

ينقسم النص في السوسيولinguistique إلى درجات ثلاث

1 "مع النص" وهي مجموعة التخطيئات التي تلازمه
2 "خارج النص" هو مجال الإحالة السوسيولinguistique التي يتحقق بواسطتها التواصل بين النص والقارئ

3 "النص" ويقصد به الملمعة اللغوية التي تمت بها وانطلاقاً من السوسيولinguistique لا وجود لنص صائب، ففصل لغة يتم في عالم الأعمال الإبداعية بين أي كتاب وأي قارئ - في المصداق المجرد ودون بدايات مترجمة - هو لغة موجه من الحقل الثقافي في تلك اللحظة فالعمل لا يقرأ ولا يتحدد له شكل ولا يكتب إلا انحصاراً لممارسات ذهنية ولتقاليد ثقافية ولشعائر متنوعة للغة ما، ففصل هذه العناصر تشظيل البنى الأساسية لعمل القراءة فلا وجود لقارئ أول لنص مكتوب، ففصل نص قارئ بداية من المجموعة الاجتماعية وجميع الأصوات القوية والبعيدة تصانع في تشكيل صوت النص الممر بمختلف أبعاد (21)

تبقى مجالات السوسيولinguistique معاصرة المصانين الخفية، المقاصد والقصص، الغالب تمهيداً فحركات واحتمالات لمعطى اللاوعي الاجتماعي ضمن قالب إشكالي مؤسس على الخيال لا يهمل هذا الاتجاه المشاركتات السوسيولinguistique الأخرى الممارسة كسوسيولinguistique الكتاب والسوسيولinguistique الثقافية وكفكر سوسيولinguistique لمعرفة وسوسيولinguistique القراءة والنقش وسوسيولinguistique الوصف التي تحدد المواد المشكلة لب تحليل أجهزة الشرعية وملف (22)

لا شك في أن الاتجاه السوسيولinguistique لا يقتضي بالفراة الأيدولوجية، رغم أهمية هذه القراءة الأيدولوجية تقدم كدور في مقابل الحقيقي هي بحث عن الصواب الذي يتداخل مع نقد الأخطاء الموجودة كيما أن من المحظورة أن تزيح هذه المبدأة "الأيدولوجية" بتشكل الاجتماعي الذي يشر عليه في النص

ويجب أن نوضح أن ككل بحث معرفي أو علمي يؤسس منهجيته الخامسة للاستكشاف والتحري، وللمقصود من هذا أن الناقد يبلج موضوعه معرراً بمصاهيم نقدية جمالية وتقنيات قابلة للمراجعة والتصحيح بل قابلة للترك في اللحظة الواحدة وذلك لأن لا وجود لمنهجية جاهزة للجميع ولا نظام مستخرج من السامع. فكيف أن ككل عمل لا يحتمل بعد الثأملات المتكررة والإصطافات العديدة لأنه قابس دوماً للزيادة حتى بالنسبة للناقد المحترف (26).

إن التقرب من الأعمال الأدبية، أو مجرد القراءة تتطلب دوماً فهماً جيداً لأبعادها الاجتماعية وهذا يستكشف من خلالها، ضايف الرواية أو القصيدة أو المسرحية التي لا تدرك بفعالنا المباشرة، وقد يستمر أبحتن فكيف تمت مناقشة عليه العلاقة التي تجمع بين الأدب والمجتمع منذ «أفلامون» أو حول المذهب الواسلة بينهم والتي تلامس عملية الإبداع والتي ينادر ما يقضيها ككتاب أو شاعر، فهذه الأدب لا يختلف عن بناء النص الأدبي، فالأدبية تتجلى من العمل بعيداً عن النشاطات الأخرى (الإحصائيات، النشر والبحث عن التكرار) فلهذه أهمية هذه الجوانب لفكها لا نسمح إلا معلومات جانبية (27). بل إن عيشية المفكر أو الأديب تجعل العمل الأدبي يفهم بدائه، فالشخصية المتمكنة من أدواتها الفنية، هي الأقوى في استيعاب الوعي الاجتماعي، ومختلف تفهلات البنيات المؤقتة والتحتية، أم إذا تعق الأمر يخلل أو ضعف في عمل ما يتم اللجوء (إلى دابة الأديب وأنجواه حياته الاجتماعية

في الناحية الأخرى نجد الميتسوف والناقد بيير ماشري {Pierre Machery} من أتباع «توسير» {Althusser} وخاصة في كتاباته «من أجل نظرية الإنتاج الأدبي» يوضح أنه يعمي على النقد نقادي البحث عن رسائل ميتش في النص الأدبي من قبل مجموعة احتفافية، ذلك لأن الحقائق تحيط بشايف النص دور أن يصرح بها (28).

التأخذ أن المؤسسة الأدبية صفت دوماً نقداً واعياً للأيدولوجيا، كما يتفق مع أدورنو {Adorno} في كثر الأدب الملائمي يوقف عن ر يكون مستقبل للأيدولوجيا بل معنى مسطحة صراع 'يديولوجي' (24).

يبغي حينئذ نسمح للناقد الموسيونيدي فرصة تناول نص إبداعي أن يستفيد من مختلف النظريات، وأن يمتح أفق تعميل بموصفه على الأساليب التحليلية كمنظورية الأدب والأدب المقارن والتاريخ الأدبي عانطلاقاً من هذه المعارف النظرية يتم تهيئة الأرسية المناسبة للدراسات الأدبية فكيف يتم اختيار الأدوات المنكسرية والتقسية المناسبة للموضوع وللموضوع المنروس، مع التوجيه الصحيح للتصميمات المعرفية والأيدولوجيا المتناقد، وقد استلذات الموسيونيدي من النظريات الحديثة لالتوسير، فكيف وميشال فوكو كيف استندت من بعض المصطلحات التي دكرها جوليا فكريستيم، بعطائيات شروحت أخرى «*généotexte et phénotexte*» فكيفت دوماً تُدكر بعبورهم الأولى مسئلة في جورج نوفاش، ميخائيل باختر، ولويس غولدمن.

وقد اعتبر «بيير ريم» قبل ذلك، اقتصاص مفهوم موسيولوجيا، لأنه من منظور اجتماعي يأخذ عالم الفن والشهيد لوجهاً تاسمياً، فكيفت مكتوب يستجمع لمات مختلفة وخطابات شغوية ومظلومة وقصائد خيالية وحقيقية.

ويبدو أن ثمة إشكالاً ثلاثة للتناص أو للتفاعل النصي

- (1) التفاعل النصي الداخلي: عندما تدخل مصوص الكتاب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتبنى ذلك لعوب و سوب و موبج
- (2) التفاعل النصي الداخلي: كيف يدخل نص الكتاب في تفاعل مع مصوص كتب عموره سواء كتبت هذه المصوص ديه و غير ديه
- (3) التفاعل التسمي الخارجي: حينما تفاعل مصوص الكتاب مع مصوص غيره التي ظهرت في عموره بعيدة (25).

(12) سوليمس توبس، الأدبية الدجاليستكية وتاريخ الأدب والعلمية، تر ساذر ريكرد، دار المداينة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1981، ص 12

(13) Paul Driex, Sociologie de la littérature, p 65.

(14) تيري إيجلتون، للنروكسية والنقد الأدبي، تر جابر عصفور، ص 26

(15) Nagot Khadda, l'oeuvre Romanesque de Mohamed Dib, office des publications universitaires 1983, p 289

(16) Christine Achour, Simone Razouq, Convergences critique, office des publications universitaires 1995, p 264.

(17) تيري إيجلتون، للنروكسية والنقد الأدبي، تر جابر عصفور، ص 40 - 41

(18) Charles Bonn et Yves Baum, Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb, ed L'Harmattan 1991, p86

(19) Claude Duchet, sociocritique, colloque organisé par l'université de Paris, éd Nathan 1979, p 65.

Claude Duchet, sociocritique, p 85. (20)

Paul Driex, Sociologie de la littérature, p 85. (21)

Claude Duchet, Sociocritique pp 4 - 5. (22)

(23) زياد العوف، الأثر الأيديولوجي، ص 194

Paul Driex, Sociologie de la littérature p 90. (24)

(25) سميد مطيع، اقتراح النص الروائي، للنروكسية النقدية العربي الدار البيضاء، المغرب الطبعة الثانية 2001/ ص 100

Paul Driex, Sociologie de la littérature, pp (26) 152-153

Ibid, pp 5 - 6. (27)

Ibid, p 83. (28)

ولعل أهم ما يمكن أن يؤخذ على هذا المنهج أمران اثنين، أولهما إصراره على التعامل بمصموم العمل الأدبي على حساب الشكل الفني لهذا العمل وثانيهما، هو تركيزه على دور "الوعي الجماعي" في إنتاج الأثر، وبالتالي إحصافه الواضح بحق البندع التمرد وحير من يمثل هذا المنهج هو النقد للنروكسي.

الهوامش

(1) يندر تريفيتان تودوروف، في نقد النقد، تر: سامي سويدي، منشورات مركز الإنماء القومي بيروت، ص 151

(2) Edmond Cros, la sociocritique, l'harmattan (2003), p 49.

Paul Driex, Sociologie de la littérature, (3) Armand colin, 2000, p6.

(4) طه حسين، حديث الأربعة، دار المعارف بمصر، الطبعة السابعة، سنة 1968 ج 2/ ص 52.

(5) Todorov, categories du récit littéraire, p13, l'analyse structurale du récit, communications. 8 ed Souil 1981

Paul driex, sociologie de la littérature, p 80. (6)

Paul driex, sociologie de la littérature p 78. (7)

(8) تيري إيجلتون، للنروكسية والنقد الأدبي، تر جابر عصفور، دار طرملة للمطبوعات والنشر، الدار البيضاء 86، ص 38

Edmond Cros, la sociocritique p 37. (9)

(10) زياد العوف، الأثر الأيديولوجي في النص الأدبي، ثلاثة بحوث مصغرة، مؤسسة التوربي، ص 193 - 1993

(11) Marc marti et Cros Edmond, la sociocritique; cahiers de narratologie, L'harmattan 2003, p 206.

نحو مدرسة نقدية عربية في النقد الأدبي

(مستقبل النقد الأدبي العربي
في القرن الحادي والعشرين)

□ د أحمد زباد محبات *

ما التصورات الممكنة للنقد الأدبي في المجتمع العربي مستقبلاً في القرن الحادي والعشرين؟ هل يمكن رسم خطوط عربية لمستقبل النقد الأدبي؟ هل يمكن توقع ما سيكون عليه؟ هل يمكن اقتراح خطوط عربية للمستقبل؟ وبصورة أخرى هل يمكن تقديم حلول أو اقتراحات أو توصيات؟

ما هو النقد؟

النقد الأدبي نشاط عقلي ثقافي إبداعي، وسيلته التعبيرية اللغوية، ومادته التي يعمل عليها هي الإبداع الأدبي، وعماده الثقافة والقيم والمفاهيم الفنية والجمالية، وهو يتناول الإبداع الأدبي بالدراسة والتحليل، فقد يتناول عملاً أو مجموعة أعمال، وقد يتناول ظاهرة أو مشكلة أو نوعاً أدبياً،

فالنقد والأدب معاً نشاط عقلي إبداعي، وفي بعض الحالات يشير النقد إلى الدوق والقيم لمبيري ويقود الأدب إلى مسع تعمير، وكثير من النظريات النقدية شكلت ميسية على نتاج أدبي، مس مثل نظرية التراجيديا عند أرسطو، فقد بنى على التواحيديت الأعرافيه والأسيم نر جيد وديب الملك لموهوكليس ولكن كثير من النظريات والمفاهيم النقدية يصح قودت إلى إبداع نتج أدبي

والنقد يكشف عن خصائصه الفنية والجمالية التي جعلت منه عملاً مختلفاً يحمل صفة أدب، وعن التقسيم والمفاهيم الفنية والجمالية السائدة في عصره، ويحاول الارتقاء بها، وقد بنى بها، فيصوغ رؤية جديدة، ويحرص على سق جديد. وقد بنى مشكلة جديدة. فالنقد بذلك ساج مجتمعه ومرحنته ولصكه فعل في مجتمعه، فهو مؤسسة اجتماعية، وهو قائم على النتاج الأدبي، ومبني عليه، ولكن هذا لا يمي أنه تابع له، أو أقل منه أهمية،

* استاذ جامعي، كلية الإنب - جامعة حلب.

تحول إلى علم، فلا بد له من الدوق الشحمي،
ولتضخه الدوق الخثف الدرب.

والنقد مؤسسة اجتماعية، مثله مثل الأدب،
ومثله مثل اللغة، وهذه المؤسسة مثلها مثل سائر
المؤسسات الاجتماعية، محكومة بقوانين وشروط
وحالات، وهي على علاقة مع سائر المؤسسات، ولا
يمكن النظر إلى النقد الأدبي على أنه نشاط معزول
عن بيئته، فهو ابن بيئته ومرحلته. ولتضخه في الوقت
نفسه نشاط مستقل، له شخصيته وحدوده ومعهميه
ومصطلحاته، أي إلى له حرته.

والمقد الأدبي مستقبات، ومن الممكن التمييز
بين المقد والمدارس والملاق الصمعي. ومن المقد
المقاد للتبكر الذي يصوغ نظرية جديدة في النقد،
مثل البوت الذي صاغ مفهوم المقاد الموصوعي،
والمقاد الذي يطور في نظرية معروفة، والنقاد الذي
يسدح في تطبيق نظرية أو نظريات، والمقاد الذي
يتشد بطرية ويعطيه بأكية لا إبداع فيها، والنقاد
الذي يشع خطوات مرسومة، بطريقة آية، ولا يأتي
بجديد، والنقاد الذي يقدم تصريفاً أو تلخيصاً أو
عرضاً للمصاح النقدية، والنقاد المتخصص بسوع
أدبي، والنقاد الذي اشتهر من خلال غرارة إنتاجه.

والدارس هو الذي يقدم دراسة أدبية عن موضوع
محدد، يشع فيها منهجا محدداً أو عدة مناهج، ويعي
دراسته على خطة متمسكة، ويعتمد المصادر
وللراجع، ويعرض آراء الدارسين السابقين ويناقشها،
ويحاول الوصول إلى نتائج جديدة، وتمثله الدراسات
الجمعية، وقد يرضى بعضها إلى مستوى النقد، ومن
ذلك دراسة الدكتور شكري فيصل تطور الغزل
من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة.

والمعلق الصمعي هو الذي يقدم مراجعة لعمل
أدبي، أو معالجة لطائفة أدبية، أو مشكلة،
ويتصف عمله بالعرض العام، ولا يبيح على منهج
تقدي محدد، ولا خطة متمسكة، ولتضخه يتسم
بالإنعاش، والكشف عن نقطة جديدة وطرح رؤية
شخصية

من ذلك دعوة هوراثس الناقد الروماني إلى الوحدات
الذلات، وتقعيده لها، وهو ما تقيد به المصريح
الكلاسيكي في فرنسا، ومن ذلك أيضاً نظرية
الواقعية الاشتراكية ولاسيما ترميمه الذي صاغه
اتحاد الكتّاب السوفييت في أول مؤتمر له عام
1934 ونصه الواقعية الاشتراكية هي للمهج
الأساسي للأدب والمقد الأدبي السوفييتي. وهي
تطلب من الصن أو الأدب تمثيلة الواقع في حالة نمو
الثوري تمثيلاً حاداً - ويجب أن يبرهنه بتوعية
العمال وبدعم إيمانهم بروح الاشتراكية، وهو ما
قاد إلى إنتاج أدبي يمثل هذا المفهوم ويأخذ به، ويرز
هذه كتّاب الواقعية الاشتراكية ومن ذلك أيضاً
الأدب الوجودي، والأدب القومي، فهذه الاتجاهات
الأدبية كانت نتاج نظريات فلسفية وفكرية وديية
ونقدية سابقة على النتاج الأدبي.

والمقد يرفع مستوى الدوق العام، ويرفع درجة
الوعي، ويعي في المجتمع خص النقد ويدله على
معرفة الجيد في الأدب وهذا ما يقره أيضاً إلى
معرفة الجيد في الحياة، ويرفعه إلى خمس
الجمال، واليبحث عن القيمة والمعى، ويرتفع به فوق
الحاجات اليومية المادية، يخلق الثوار مع الحاجات
المادية، ويساعد النقد على اصطفاء الأعمال الجيدة
ويكسبها الشهرة والخلود، ويحقق لب التواصل مع
المجتمع والتأثير فيه، هالمقد يحتاج إلى مناخ من
الحرية، إذا لم يجدها اجترعها، وباضل لأجلها،
وقاد إليها، وأذر الوعي بها، ونبه عليها، بصورة غير
مباشرة

لقد تجاوز النقد مفهوم الانتقاد، والقوف عند
الأخطاء والسيئات، والكشف عن الميوب والمثالب
في العمل الأدبي، كما تجاوز مفهوم الحكم على
العمل الأدبي إلى ترفقه والإحساس الجمالي به، ولم
يعد انطباعي تأثير يستند إلى هواء الناقد ورغباته،
بل أصبح يعتمد على الثقافة والدربة و حد يسي على
معلومات ومصطلحات. وتكفي من الصعب القول أنه

عن المرس والروم، ترجموا حقلية ودمسة، وفي الشعر لأرسطو

ولذلك لابد قبل التعرض للنقد في القرن العشرين من وقفة عند أبرز الاتجاهات النقدية في العرب، لأن النقد الأدبي في المجتمع العربي في العشرين متأثر إلى حد كبير بالنقد الأدبي في العرب

النقد الأدبي في القرن العشرين في الغرب

ظهرت في القرن العشرين اتجاهات نقدية تجاوزت ما كان معروفًا طوال القرون السابقة من الاتجاهات نقدية وكانت هذه الاتجاهات النقدية الحديث مبني على فلسفة حديثة، ومن أبرز هذه الاتجاهات السيميائية. وقد بدأ به موسكوف مع الحرب العالمية الأولى عام 1914 ثم انتقلت إلى براغ ومعها إلى أوروبا كلها وأمريكا، ومن أبرز أعلامها شكسلافسكي وتوم شيسسكي وبروب ولويسوم ورومن جاكسون، وهي نقادي باستقالات الأدب عن العلوم الأخرى وبأدبية الأدب، وحقت ما يعتقدت تسميته علم الأدب، وتدعو إلى الانتقال من الشخص إلى النص، ومن العناصر إلى البناء العنقي الشامل، وخمسموها هم الذين أسسوها الشكليات، وإن كانت لا تقول بالشكل، إنما تدعو إلى وحدة العمل الأدبي، وصهر الشكل والمضمون في البناء الكلي، وكان الأخرى أن تسمى المورفولوجيا

وراحهم في الاتحاد السوفييتي النقد الاشتراطي وهو مبني على الفهم الأرسطي ومن أهم مبادئه المادية الجدلية، وهي تقول بتحول الكم إلى كمي، إذ يقود التحير الكمي Quantity إلى تحول نوعي Quality، كما تقول بمرآة الأضداد، فالقوة في صراعها مع نقيضها تقود إلى ترقية جديدة، ولذلك فاجتمع بسير في تطور تصاعدي مستمر نحو الأفضل، ويسير هذا التطور في شكل حلقات حلزونية تصاعدية، لا في حلقة مغلقة وهذا يعني أن الحداثة هي ما تسعى نحوه المجتمعات.

ومن المفضل أن يتحول الملحق الصحفي والدارس إلى ناقد، من خلال تراكم للممارسة النقدية وعبره الأسباج وإملاك منهج نقدي و تطبيق منهج نقدي التطبيق المتميز

والمدع يمارس النقد أيضا، فهو يمدد ما يقرأ ويمدّد ما يمدد، والمعلمية النقدية عمدة ففاعة في أعماق العملية الإبداعية، فهو يصطفي وينقي لا شعوري الجميل والألفاظ والمزائج التمييز وأساليب البناء لا شعوري، وقد يعود إلى عمله فيغير فيه ويبدل، ثم يدرس قدرًا غير قليل من النقد ويمارس بعض الأدباء النقد، بكتابة تعليق، أو إنشاء دراسة، أو إبداع نظرية، ومن ذلك على سبيل المثال شعبي الموت، فقد كتب بكتبه المقالات النقدية، ووضع دراسة عن دانتي، نال عليها الدكتوراه، وأحيا المسرح الشعري، واستطاع أن يهوى نظرية للمادل الموسوي في النقد، وهو بالإضافة إلى ذلك شاعر مجدد، ترك أثرًا كبيرًا في الشعر العالمي، وكتاب مسرحي يمت المسرح الشعري، ويشبهه إلى حد ما عباس محمود العقاد، وسلاح عبد الصبور، في ممارستهم هذه الأنشطة في النقد والإبداع.

وقد يستنكر بعض النقاد الجمع بين النقد الأدبي والإبداع، على تصور أنهما فعاليتان متناقضتان، والأمر ليس كذلك، فهما فعاليتان متكاملتان، مادتهما اللغة، وموضوعهما الحياة والإنسان

وظل هارن يمارس النقد بمستويات مختلفة، حين يجب بالعمل أولاً يجب، حين يجدي بعض الملاحظات والتعليقات، أو حين يقدم ما هو أعلى من ذلك وأبعد

إن النقد حاجة إنسانية فريدة، وهي ظاهرة اجتماعية، يمارسها بشكل من الأشكال كل فرد، ولا يخلو منها مجتمع، وعبر العصور كان النقد الأدبي ظاهرة حصرية، يصح ساقه عبر الأجيال، حكمه يجري تبادل بين الأمم والشعوب، عبر الترجمة والتأثير والتأثير وفي العصر العربي ترجم العرب

بالملاقات بين عناصره، بوصفها كلاً موحداً، ولا يهتم الشغل أو المصنوع، إنما يهتم وظيفة العمل، ولا يتالي بما هو خارج العمل، وقامت البيوية على فهم عالم النفس الفرنسي جان بياجيه Jean Piaget وهو يقول بالكلية، أي إن العناصر في العمل يرتبط بعضها ببعض استناداً إلى علاقة كلية تشمل العناصر كلها وهو أول من عرف البيوية، وتصمم عسده ثلاث أمكنة، وهي الكلية wholeness والتحول Transformation والانتظام الذاتي Selfregulation أي أن كل عنصر في البيئة متحد بالكل ضمن شبكه علاقات واحدة تتنظم الجميع وأي تحول بطراً تستجيب له العنصر كله وفق الرؤية الكلية.

وأتطلق ذي سومير من البيوية في دراسة اللغة، فاللغة عتد نظام من الإشارات ذات كفل موجد مترابطة فهم يهتم وفق علاقات مركبة Syntagmatic أو منطمة Systematic وعلى أساس من الهيوية أيضاً فهتت السيميائية Semiotics وهي التي تدرس الإشارات في مجتمع ما وتراها تجميع لنظام معرفي ودلالي معين، والح رولان بارت Roland Bartes في نقد البنيوي على استغلال الأدب، ودعا إلى دراسة الأدب بمعزل عن اليه والمبدع، وهو يكتفي بدراسة ما يحمل من علامات أو إشارات لموية في داخله.

وعد الطهرانية إلى دراسة الأدب في الطاهر كفا يراه للفتي بمص النظر عن أي قيمة أخرى، وهي تعتمد على عكمة هوسرل وهيدجر، ويعد يشالز اكبر نقد طاهراني، وقد هسي نقده في البداية على مفهوم اللاشعور الجمعي عند يونغ، وقال في الصورة هي نتاج تراضعت لارحية تعود إلى ثقافة الشعوب الأولى، ولكمة صرعى ما تحلي من النقد التصمي، وتبيى النقد الطاهراني متأثراً بهوسرل، ورفض دراسة النص على أي أساس من الماضي أو من خارج النص، بل دعا إلى التعامل مع النص مباشرة من دون أي معرفة خارجية سابقة، وأكد أن للصورة

وفهم بعض النقاد الماركسيين العلاقة بين الأدب والمجتمع فهم أياً، وحملوا الأدب مسؤوليه مواكبة التعبير الاشتراكي، وتصوير انتصار الطبقت العتيرة وهي تناضل وتتكيف لإنجاز أهدافه الثورية، ودعوا إلى الاهتمام بلصنوع، وعوا بموقف الأديب واستمائه الطيقي وجرى تصعيد الأدب إلى رجعي وتدمي، وتكسي ككل السناد الماركسيين ككانوا أكثر وعياً أمثال جورج لوكاتش الذي رمى مثل تلك العلاقة الآلية بين العمل الأدبي والمجتمع، وأقعد القيمة الفنية، ومار على خلفه لوميس غولدمان، وأكد مفهوم الخلل المني، ورمى الاتجاهات السطحية السند التصمي، ورمى على إنجازات علم النفس التحليلي، ومن أبرز أعلامه فرويد وأدلو يونغ، وقد أصبح الاتجاه النفسي في النقد من أكثر الاتجاهات انتشاراً في العالم كله، ويستند في أكثره إلى قول فرويد باللاشعور الفردي وتفسيره العملية الإبداعية بالهكبت وما يجر من عقد نفسيه، وفي صوء هذا التفسير برزت دراسات نقديه كثيرة فسرت الأدب على أنه نتاج الهكبت، وجرى التركيز على شطفيه المؤلف برسمه صاحب العمل، وكفائه حلمه، أو سيرته الذاتية، ودخل هذا النقد في قدر غير قليل من الألية، وغدا ككتري من للبيعين أسرى عقد نفسيه، وفهتت إجراءات نقديه أخرى فسرت الأعمال الإبداعية في صوء مقولة أدلو بقعدة التمس والتمويس عن عامة، ثم أقعد النقد من قول يوس باللاشعور الجمعي، وفي صوئه برزت دراسات ردت الأدب إلى النماذج الأولية وربطته بالأسامير

وبرزت في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين الوجودية، وسادت بحرية الفرد مقابل المجتمع، وكفان من أبرز أعلامها في الأدب والفلسفة سارتر وأكبر كلفي، وككارل ميسير، وهي نتاج الحرب العالميتين الأولى والثانية وما جرت على العالم من دمار، جعلت الفرد يفقد الثقة بالعلم والمجتمع ثم جاءت البيوية تنظر إلى العمل الأدبي على أنه ككل لا يتجزأ، وهي لا تعني بضاصر العمل، وإنما

كـ معنم هذه الاتجاهات نتج الواقع التاريخي والسياسي للمجتمع، فالوجودية هي ردة فعل على الحرب العالمية الثانية التي ألحقت الدمار بأوروبا، وجعلت الفرد يعني ذاته ويدافع عنها ويؤكد حريته المرددة أمام علمين المجتمع.

7- حرية التشاؤم النقدي واستقلاله عن مؤسسات الدولة والأنظمة الحاشمية، عبدا الواقعية الاشتراكية التي دعا إليها نظام الحشم في الاتحاد السوفييتي وحرص على تعريفها الاتحاد القشتب السوفييتي في أول اجتماع له وحث الأبناء على الالتزام بها، ومع ذلك فإن كبار المقاد أمثال جورج لوكاتش ولويس غولدمان كان لهم معهم المثير

٥- النقد الأدبي في القرن العشرين في الوطن العربي

نظرة شاملة

عرف النقد العربي في الربع الأول من القرن العشرين النقد التأثري، ويمثله ميخائيل نعيمة، والمقد النعسي، ويرى بصورة خاصة عند عباس محمود العقاد، ثم علمي النقد الاجتماعي في الربع الثاني، وبرز عند مله جسيم، وفي الربع الثالث من القرن تآلق النقد الواقعي والواقعي الاشتراكي، وبرز عند حسن مروة وعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم ومحمد حنبوز، كتب ظهر في الستة نسمه النقد القومي وبرز عند مهدي الدين سبيح، وطلب على الاتجاهات السابقة نظري الاهتمام بالعموم، أو الانطلاق من فكر، وتجلت تلك الاتجاهات تحت أسماء ومصطلحات أخرى مستلهمة، منها الأدب الهادف والأدب للثرم والأدب الاجتماعي، وغير ذلك من المصطلحات، وبرزت أسماء أخرى من غير شك تمثل تلك الاتجاهات، ثم عرف النقد الأدبي في الربع الأخير من القرن العشرين النقد الأسلوبي والبيوري واللوي والسماني، ومن المعكس ذكر أسماء عبد السلام الممدي وكمال أبو ديب ومعد يقطين ومعد برادة وعبد الله المدامي

استقلاله العلمي، وليست مرتبطة بأي جدو من جدو الماضي، وهي بذه مستقل له كميته، وليس بديلا عن واقع خارجي، بل يكاد يكر العالم الخارجي ويشول باستقلال النص ونقف الدعوة إلى العس للصر على صنف مقصص للبراعديه إذ صرى فيه الأدب مكسر في دمه لا في السمع منه ولا في استقبال المتلقي له، ولا في الارتباط بالواقع الاجتماعي، فلص استقلاله، وقصمه الجمالية خاضعة به، وهي قسم مستقلة عن الواقع

وبررت في أواخر القرن العشرين دعوة الميسوف الفرنسي جاك ديريدا (1930 - 2004) Jacques Derrida إلى التفكيكية deconstruction والعلمة تسمى الهدم والتفويض، وهي مستندة من العنصرة، ويريد بهذه الدعوة تفكيك بنية الخطاب discours، أبأ كثر نوعه، وفراصة ما يتضمنه البناء structure من دلالات، وتعتمد التفكيكية على حرية التفرؤ في فهم النص وتفكيكه وإعادة بنائه، ورفض ككل ما هو مطلق أو مستقر أو ثابت، ورفض ككل لشتغال الثنائيات، ولا سيما ثنائية العدل والملاول عند سوسير، فالنص يمنح التفرؤ من داخله القدرة على التعامل معه بعيدا عن أي قيمة ثابتة.

ومن خلال هذا الموضع المبرمج لنعرض الاتجاهات النقدية في العرب يمكن تحديد ملامح النقد في العرب في الشاغل الآتية

1- انبذ الاتجاهات النقدية على فلسفات أو مصاحبتها لها

2- انتزاع الشديد في الاتجاهات النقدية

3- انتزاع الاتجاهات النقدية بعضها على بعض، والتواصل فيما بينها، وتسايل بعضها من بعضها الآخر في بعض الأحيان.

4- حرية الحركة بين الاتجاهات، فالنقاد يتحول من اتجاه إلى اتجاه.

كـ حرية المهيم والممارسة والتطبيق للاتجاه الواحد، ومن ذلك الأسلوبية واليسوية فهم أسلوبيات وببويت.

ومن شغل التأثير للبشرية في الأدب والنقد
الطروف الترويقية الداخلية للمجتمعات العربية، ففي
الصفحة الأولى من القرن العشرين كانت الأحزاب
الوطنية ترعى الصحافة والدراسات، وتشجع الأدب
والنقد وير هذا حلياً في مصر على أغلب صك
كل أدبي ينتمي إلى حزب، ويكتب في صحبته
فالنقد ينتمي إلى حزب الوفد ثم أنشئ عنه، وظل
فيه حصص منتمية إلى هذا الوفد، وعلى صمحات
الجرائد كانت تدور للمارك الأدبية إلى جوار المارك
السياسية، ثم اتحد الأمر شيئاً آخر في التمسك
الثاني من القرن العشرين في معظم الأقطار العربية،
فهذه مؤسسات ثقافية رسمية ترعى الأنظمة
الحكومية، من مثل وزارات الثقافة واتحادات
الكتاب والروابط والأندية الأدبية والصحافة
والدراسات الرسمية، ومن داخل هذه المؤسسات
بصورة خاصة كس الأدب والنقد يحقق حضوره،
بالإضافة إلى وجود بعض الصحف والمؤسسات
المستقلة إلى حد ما ولاسيما في لبنان.

وفي ظل تعدد الأحزاب في النصف الأول من
القرن العشرين وحرية الصحافة، توعت الاتجاهات
في النقد الأدبي بين نفسية واجتماعية ونسوية
وواقعية، حكما غلب على الأدب الاهتمام بالصراع مع
المستعمر، فطلب النقد الواقعي وعلى الاهتمام بالبعد
المفكري والمضموني وسيطر مفهوم الأدب الواقعي
والأدب الاجتماعي بالعلم العام.

وفي الربع الثالث من القرن العشرين، حدثت
المؤسسات الثقافية الرسمية برعاية الأدب والنقد،
وشجعت تأثير الأدب الاشتراكي والنقد الواقعي.
فهذه التيار الواقعي والواقعي الاشتراكي في النقد
والأدب، ولستعجب له الأدب والمقاد، إذ وجدوا فيه
مجالاً للتعبير عن قصص الواقع، وكانت معظم
الكتب المترجمة التي تتيها معظم المؤسسات
الثقافية الرسمية مترجمة عن أدب الدول
الاشتراكية، ولاسيما الاتحاد السوفييتي. وغلب
الاهتمام بالعلم، والوقوف المفكري للكتاب،

ومحمد عبد المطلب، واهتم النقد بالمدى والأدب
المقدون ويتداخل الأنواع وبالصورة الفنية وبالمسح
الإيقاعي وبالتحدث، وظهر الاهتمام بالشعر
ومشكلاته واتجاهاته ولاسيما الحديثة ثم ظهر
الاهتمام بالرواية جنساً أدبياً، ومن الممكن ذكر
بعض الأسماء منها حماد الخطيب وإحسان عيسى
وجورج طرابيشي ومعم اليه وسمر روجي الفيصل
وعبد الإله الصانع وصالح مهمل وجابر عصفور وعبد
القدر المقد وعبد الدين إسماعيل. وفي الاهتمام في
الربع الأخير من القرن العشرين بالجناب للمضموني،
وضعف الاهتمام بالنقد المفكري المترم. وظهر النقد
السياسي والتفكيكي ولكس بقدر أقل. وفي
صان هذا لا يعني عدم استمرار ملامح من النقد
الواقعي والنقد العلمي.

المؤثرات الداخلية والخارجية

وكس النقد الأدبي على طول القرن العشرين
متأثراً بممودة مباشرة بالأوضاع الفكرية والسياسية
والاجتماعية في المجتمع العربي، من مقاومة
الاستعمار، ثم الاحتلال، ثم ظهور الأحزاب القومية
والراديكالية، والصراع مع المد الصهيوني. وبروز
القضية الفلسطينية وسيطرتها على الهم العربي، ثم
انهيار النظام الشموعي، واستمرار الاختلاف بين
الأنظمة العربية، وهناك النقد متأثراً أيضاً بالأوضاع
العربية كالحرب العربية الأولى والثانية واتحرب
البردة ونهيد الاتحاد السوفييتي.

وعند تلك المؤثرات الخارجية البعيدة عن الأدب
والنقد، فقد كس النقد في القرن العشرين متأثراً
بموامل أخرى، فربية ومباشرة، أهمها التأثر بالنقد
في فرنسا وإنجلترا، في الدرجة الأولى في النصف
الأول من القرن العشرين، وبدرجة أقل كس تأثره
بالأدب والنقد في الاتحاد السوفييتي، ثم راد تأثره
بالأدب والنقد في الاتحاد السوفييتي في الربع الثالث
من القرن العشرين، مع استمرار التأثر بالأدب والنقد
في فرنسا وإنجلترا وأمريكا، ثم بهس التأثر
بالأدب والنقد في فرنسا في الربع الأخير من القرن.

رسمية وحرى حسنة ووجدت مدى له عند بعض الأدباء، وإلى نفس بحجم أقل، وأبرزها دعوة عبد الرحمن الباش إلى الأدب الإسلامي وتأسيسه رابطته الأدبية الإسلامية، ومن أبرز النكتات في هذا الاتجاه الروائي نجيب محفوظي، وغاية الدعوة محافظة الأدب على القيم الإسلامية.

وهن في الأدب في المهجر الأمريكي في الشمال والجنوب تأخيره في النقد، ولا سيما في تنمية النقد النثري والروماتيكسي، على نحو ما ظهر عند ميخائيل نعمه

وإذا كانت مؤسسات ثقافية رسمية حكومية قد شجعت اتجاه نقدياً من مثل النقد الواقعي والواقعي الاشتراكي والشرم والمضموني، فإن مؤسسات ثقافية خاصة، من مثل بعض دور النشر والدوريات قد شجعت اتجاهات أخرى نفسية أو بسوية أو أسلوبية، بل إلى بعضها ككاد بتخصص باتجاه معين، على نحو ما شجعت مجلة الآداب ودار الآداب في بيروت الاتجاه القومي والاتجاه الوجودي في الأدب والنقد في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين

ولفضل مؤسسة ثقافية وفضل دورية سواء أكانت رسمية أو خاصة شروطها وشروطها ودوافعها وأهدافها، وحين يسعى أدبي أو ناقد إلى التعامل مع تلك الجهات أو حين ترعاها أو يكون عضواً فيها، فلا بد له من أن يراعي شروطها وشروطها ودوافعها وأهدافها، لا لئلا يتركها من أن يتركها، ولئن سمحت في بعض الأحيان أنجال إلى هو محايد أو مستقل، فإنه من التندر أن تسمح للجبال إلى يختلف منها

تأثير الترجمة ومشكلاتها

وعلى طول القرن العشرين كان للترجمة الدور الكبير في توجيه التيارات النقدية والاعطاف بها، وقد غلب عليها الترجمة عن الفرنسية والروسية والإنكليزية، وككل مصدر من مصادر الترجمة كان يصعب ميازة النقدي، يصوره عامة، فالترجمة عن الإنكليزية صعبت التيارات التقدمية في النقد،

وظهرت مصطلحات من مثل الأدب الهندس، والأدب الشرقي، والانتشاء الطبقية للأدب، وسدرا الطبقات، وأيديولوجية الكاتب، والأيدولوجية كصفا ظهرت مصطلحات أخرى من مثل الشكلى والمضمون، والموموس والوضوح، والتوصيل.

وفي الأربعينيات من القرن العشرين برز دور الترجمات الأدبية والنقدية عن العربية في مجال الأسلوبية والبنوية والمهمانية والاسميا في المغرب العربي، وسرعان ما انتقلت إلى المشرق العربي. وظهر لها تأثير كبير في المساحة النقدية، وكانت شكلاً من أشكال الرد على تنامي النقد الوفاقي، أو التحول منه، وهي ردة فعل عصبية ومهمانية إذ إلى سيطرة تيار ما يقتضي نمو تيار معاكس.

وصاحب ذلك كله وفي التيارات كلها وعلى طول القرن محاولات نقدية جادة ومعمقة لربط التيارات النقدية كلها بالتراث النقدي العربي، سواء في ذلك الواقعية باتجاهاتها المختلفة والأسلوبية والبنوية والسمانية حتى الدراسات التي هتبت بلقراءة والتأخر والصورة الفنية، وحتى في الفن المسرحي، فقد حرصت دراسات كثيرة على ربط الاتجاهات النقدية والأنواع الأدبية بالتراث النقدي والأدبي عند العرب وردها إليه بصورة ما من الصور، ولا تحلو بعض تلك المحاولات من عاصفة وتسرع وأية.

وظهرت محاولات جادة لإعادة قراءة التراث ونقده وتفسيره في ضوء الاتجاهات النقدية الحديثة، ولطفا، ثم تحقق الحوار المبدع، وفلقت حريصة على التعجيل، وإستقامت القيم والمفاهيم النقدية المعاصرة على التراث، أو البحث عنها في أعماقه، ولعل من أبرز هذه الدراسات قراءة أدونيس الكاتب والمتحول.

وظهرت في هذا المجال مصطلحات من مثل التأميل، والتأسي، والحاسر، والتقديم والجديد، والأصالة والحدثة، وإحياء التراث، وما تزال كثير من هذه المصطلحات إلى اليوم ملتزمة.

وصهت دعوات إلى دب إسلامي ونقد إسلامي ولقيب بعض النابيد بص من مؤسسات

يرتبط الاختلاف قائماً حول المدلول والاشتراح والاحراف في ترجمة الانبياء، وما يرتبط بمصطلح لفعل الموضوعي من تشدد للمصطلحات إشكالياً في الفهم والتطبيق، ولا يقل عنه إشكالياً مصطلح الوحدة المعنوية، وإن فكس هذان المصطلحات مشكلتين في الأصل.

ولا يتصف الاختلاف في العقد العربي بعدد المصطلح المترجم، بل يتجاوز إلى المصطلح الموضوع، فثمة مصطلحات ما لرائ موضوع اختلاف، على الرغم من مسمى صعب قسري على ظهوره، ومنها مصطلحات كثيرة حول موضوع واحد، وهي الشعر المرسى، الشعر الحر، شعر التفعيلة الشعر بسطق الشعر للطلق، وثمة مصطلحات أخرى أكثر حول موضوع واحد أيضاً، وهي قصيدة النثر، الشعر، المعسر، الشعر للنسور، الشعر الشعري، النثرية، الأشعيرة، الأنشورة، النثرية، والشعر المشكل، وفيه كثير من الحالات يجدو لدى بعض النقاد وضع مصطلح جديد هو المية، وهناك فتح هظيم، في حين فهم المصطلح وتطبيقه والانساق عليه هو الأهم، لأن القاية من المصطلح هي المصطلح عليه والأخذ به والتطبيق، أي الاتساق لا الاختلاف.

وفي العرب لا يتم الاختلاف على اقتراح كلمة جديدة لتكون هي المصطلح، إنما يكون الاختلاف في فهم المصطلح لإمائه وتطويرة وتنقيته وترقيته، ومن ذلك على سبيل المثال مصطلح النماص، فقد افترخته حولها فكرية مستهدفة من بحوث ميخائيل بخين في الحوار، ثم طوره جبران جيهيت ولشبق منه خمسة أنواع، وقدم له هو فهم مستعم إذ فسره من وجهة نظر التحليل النعيمي على أنه قلق الأجداد أي امتلاك النص القديم والتفوق عليه واستمرار لتفسيره أيضاً مصطلح قتل الأب، ويعمل عليه زولاي بارت وميشال أريسي وريمانير ولومسين ديلينج وجراهام أن Graham Alan وهو ثورن Hawthorn وهاريز Harris، وقدم كل منهم فهمه للمصطلح، وكثير الكلام على التماس والاختلاف

والترجمة عن الروسية صمغت تير الوافعية الاشتراكية، والترجمة عن الفرنسية صمغت في الخمسينيات والستينيات ولا سيما في مجله الآداب البيروتية التيار الوجودي، ثم صمغت الترجمة عن الفرنسية في تونس والمغرب في السبعينيات بين النقد الأسلوبية واليسوي والسيميائي، وإن فكس هذا التحليل صمغاً، لا يخلو من استثناء أو تداول

وكس ظهور التيارات النقدية في الوطن العربي متأثراً على المصوم بالتيارات النقدية في المغرب ومتأخراً عنها بقدين أو أكثر، وفكس هذا الظهور بعامل الترجمة في المقام الأول، وإن فكس في الواقع العربي من الظهور ما يصاد على استقبال التهر في مرحلة ظهور.

وإذا فكس الاتجاهات النقدية في العرب قد ظهرت مبسبة على فلسفة، فإن الاتجاهات النقدية في المجتمع العربي قد ظهرت بعامل الترجمة في المقام الأول، وبثأثير من الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية، ولم فكس مبسبة على فلسفة، فكس الاتجاهات النقدية في العرب متنوعة جدا، وفكس الاتجاه الواحد يشهد تنوعاً في فهمه وتطبيقه، بل يشهد اختلافاً، وينتج مصطلحات نقدية ثمة وتتطور وتجدد وتجدد فهمهم من نقد إلى نقد، ولكل نقد فهمه للمصطلح ومثريته في الصور في الاتجاه، وفكس الاتجاه يشهد انشغافات واختلافات وتتطور سريعاً وينتج عنه اتجاه جديد، في حين فكس هذه الاتجاهات تستقبل في النقد العربي استيعاباً حقيقياً، وتطبيقاً تطبيقياً لها، ويكس الاتجاه على أنه قدوم لا يجوز التحيد عنه، فكس يكس أن تطبيقه يجب أن يكس واحداً

الاختلاف في المصطلح

وكس الاختلاف أشد ما يكس في ترجمة المصطلح، فقد ترجمت الرومنيتيكية إلى الرومنيتيكية والرومنيتيكية والرومنيتيكية والرومنيتيكية وإلى الأبد عيه والإبداعية فكس ترجمت اليسوي إلى البنية واليهكتيكية والاشدائية والتركيبيكية - وم

تعبيره عن مشكلات الواقع، مع قدر أقل من الاهتمام بالجانب الفني.

قصداً ضمن لموقع التاريخي والجغرافي في النصف الثاني من القرن العشرين تأثيره الآخر، هو وجود ليمس ومسورية والأردن ومصر حول الكتيبات الصهيونية ومبراعها المباشر معه منذ عام 1948 وحتى أواخر القرن العشرين جعل الأدباء والمفكرين يهتمون بالواقع والواقعية ابتداءً وتقدراً، وشجعت على ذلك معظم الأنظمة العربية ولا سيما في سورية ومصر، وهي التي دعت إلى الاشتراكية وأقامت علاقات قوية مع الاتحاد السوفييتي وشجعت عبر مؤسساتها الثقافية على الترجمة عن اللغة الروسية مما ساعد أيضاً على نهوض التيار الواقعي والواقعي الاشتراكي نقداً وإبداعاً، في حين كان ليمس دول العرب العربي عن تلك المظلة وعدم دخول في صراع مباشر مع العدو الصهيوني دوره في عدم نمو الاتجاه الواقعي بالقدس الذي دعا في المشرق العربي على الرغم من حضوره في النقد والإبداع، كما أن قرب العرب العربي والجزائر وتونس من فرنسا وشعوب الثقافة الفرنسية وانتشاره في تلك الأقطار كان له دوره في الترجمة عن الفرنسية وتأثير بالهزارات النقدية في فرنسا ولا سيما الأسلوبية والنسوية والميمية والليسانية، ثم انتقلت هذه التأثيرات إلى النقد في العرب العربي إلى المشرق العربي في الربع الأخير من القرن العشرين.

ومن المؤسسات الثقافية التي كان لها حضورها البارز في نشر الثقافة مجلس الرافدي للثقافة في الكويت، وقد بدأ عمله في النصف الثاني من القرن العشرين وله إصدارات دورية كثيرة في الأدب والنقد والترجمة وتمتاز بأعلى ما تمثل حفل محظوظ، وهي ذات طابع ليبرالي حر تمتع على كمال التقادرات والاجتهادات والاسيما الحديثة، ومشجرت هذه المؤسسة ولغة الانتشار في الوسط العربي، وسهولة الوصول إلى طبعات واسعة من الشعب، ولكن من الصعب الوقوف على مدى تأثيره الفعلي

فيه، وهذا ما دفع فكريستيف عام 1974 إلى التخلي عن المصطلح، إذ رأيت أن معظم الذين استعملوه قد استأخوا فهمه. وثبتت مصطلحات جديدة هو التوضيح Transposition من فكرة أن التباين تقابل تحولات متبادلة لوحداث منتمية لمصنوع مختلفة، وعلي الرغم من ذلك فإن مصطلح التباين ما يزال قابلاً للتطوير والاعادة والمراجعة النقدية لأنه ليس من أحد من التقدير وإنما هو من الحركات النقدية ومن أشكال الاختلاف السقدي والجهود الصاعدة الاختلاف في الأسبقية إلى ظاهرة ما، كالاختلاف في أول من كتب رواية فنية، ومناجب أول قصيدة تمضية، وأول سادق إلى كتابة قصيدة الشرح وغير ذلك مما توار حولته مشجرت واختلاف في امتلاك الأسبقية، مع أن القيمة الحق ليمس للأول ولا الأسبق وإنما القيمة الحق هي للتطوير والانصاف والعالية والتأثير وهي لا تكون لمرء، وإنما مجموعة مبدعين ومشاركين. وقد كانت مثل تلك المشكلات من اهتمام العقاد على ملول القرن العشرين، وهي مشكلات ثانوية

الآثار الداخلية

وكما للواقع التاريخي تأثيره هو فروع معظم الدول العربية في الربع الأول من القرن العشرين تحت الحكم العثماني ومملوكة الأتراك شريك العرب، دفع الأدباء إلى الاهتمام باللغة العربية، والعروض على إحياء التراث، وظهور الاهتمام بشعر هذا التراث وإحيائه، والدفاع عن اللغة العربية، ثم ظهرت دعوات إمبرالية إلى العامية وإلى كتابة العربية بحروف لاتينية، وشملت هذه الدعوات الأدباء والعقاد والمفكرين واستغفرت جهوداً غير قليلة.

وفي الربع الثاني من القرن العشرين وقمت معظم الدول العربية تحت الاستعمار الأوروبي وهو ما دفع إلى تعبئة الأدب عن فضاء الواقع، وتصوير الحظوظ ضد المستعمر والدعوة إلى الحرية ودفع بالنقد إلى تقييم الأدب وفق مضمونه، وتقديره استناداً إلى

مثل 'مظلوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وهذا ما اختصر إليه الأدب والمقد في النصف الثاني من القرن العشرين، على الرغم من رعيته المؤسسات الثقافية الرسمية

وهكذا اتجاهاً النقد والأدب نحو الواقعية والالتزام وأصبعاً وقوي في النصف الثاني من القرن العشرين، ولا سيما في سورية ومصر، ولخص المعاني الأدبية والنقدية لم تحقق تواصلاً وأصبعاً مع القطاعات الشعبية، وفل الحراك الأدبي معصوماً في إصر المؤسسات الثقافية الرسمية وصحفي ومجلات ودورياتها، ولم يحقق التواصل الواسع والعميق مع الشعب، على نحو ما كان للأدب من تواصل مع الشعب وحضور في قطاعات المجتمع في النصف الأول من القرن العشرين.

ولعل مرجع هذا إلى انحصار الطبقة الوسطى، ومعمود طبقة غنية مترفة لا يهتم الأدب، وهو الطبقة المعقيرة وانسحابها بصورة لقمة العيش واتعمسها في الحياة اليومية وتحولت إلى الاستهلاك

وبدا النشاط الأدبي والمقد ككأنه يعيش في عزلة عن الوسط الشعبي بل عن عامة المثقفين، ولا سيما في الربع الأخير من القرن العشرين، وهناك المؤسسات الثقافية بصورة عامة من سوء توزيع المنشورات والمطبوعات والندوات وشجعت من راضتها في المخبر، في مثل القطعة المصرية وعدم تبادل المطبوعات بين أقطار الوطن العربي، وأصبحت أكثر المؤسسات الثقافية في معظم الأقطار العربية جزءاً من مؤسسات الدولة، وليس لها الاستقلال الذاتي

إن أكثر المؤسسات الثقافية في معظم الأقطار العربية تابعة للحكم بصورة مباشرة أو بصورة غير مباشرة، يدل على ذلك أن معظم رؤساء الاتحادات والروابط الأدبية والندوات ورؤساء التحرير للمصحف والدوريات الأدبية في كثير من المراحل كانوا من الأحزاب الحاكمة وعن أركان الحكم ولا تصد مثل تلك المناصب إلى أدباء مستقلين، إلا في حالات

وشهرت مؤسسات ثقافية ألمنية وسيمائية وتفكيكية في الربع الأخير من القرن العشرين ولكن لم تحقق كيم ثقافي أو حضوراً وأصبحت ككأنها حققت الاتجاهاً الأخرى.

وقد برز في النصف الأول من القرن العشرين الاهتمام بحياة التراث، وتجديد الشعر، وذات معارك أدبية، ولا سيما في مصر، حول القديم والجديد، والتراث والأصالة

وبرز في النصف الثاني من القرن العشرين الاهتمام بالنقد بالرواية والشعر الحديث وقصيدة البشر والقصة القصيرة جداً، وكنس الاهتمام بالرواية قصيراً جداً على مستوى المناقشات والنقد والتشجيع ونشجعت قائمة طويلة من أسماء نقاد كثر عموا بالرواية، في حين كنس الاهتمام بالشعر الحديث وقصيدة البشر والقصة القصيرة جداً اهتماماً اختلافي حول المشروع والمصطلح والسوء ولم يتحول إلى اهتمام نقدي يهده على نحو ما كنس الاهتمام بالرواية.

وظهر النقد النصائي على طول القرن العشرين، ولطفاً لم يحقق الحضور الصالح والقوي والمتنير، لم يتحول إلى ظاهرة، أو حركة نقدية، وعن الممكن ذكر أسماء لها حضورها القوي من مثل مارك ملانكس في العراق وعائشة هيد الرحمن بنت الشاملين وفريدة السقش وريثب الصمائل وقاطنة موسى من مصر وخالدة سعيد وعيسى العيد من ليبيا وقاطنة التونسية من المغرب،

وحقق الأدب والمقد الأدبي في النصف الأول من القرن العشرين تواصلاً واسعاً مع القطاعات الشعبية عبر صفحات الجرائد اليومية وثارت معارك أدبية ولا سيما في مصر، شهدته في تلك المرحلة من حرية وتعدد في الصحافة والأحزاب، ولم تعد أسماء العقاد وطه حسين والناصري ومصطفى صادق الرافعي أو أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران وعبي ريانة مجرد أسماء متداولة في عالم الأدب، بل أصبحت نجوماً مثلك في التذاه بصورة عامة مثله.

الأنظمة الصربية بها، على اختلاف اتجاهاتها، وتشجيعها وزعمها للبرقيات الصربية لم تستمع وجودها وإشغال التجمهر بها، بل فيها من مسلمات لاهية وأغيب حقيقة وسراج ترفعية سطحية لإشغال العامة من الناس وإلهائهم، وصرفهم إلى ثقافة الصورة بدلاً من ثقافة الكلمة، وثمة وسائل إعلام أخرى خاصة بملصقاتها أهدأ هي أكثر تأثيراً من وسائل الإعلام الرسمية وأكثر خطورة

إن انتشار وسائل الإعلام المرئي في الربع الأخير من القرن العشرين ظاهرة عالمية، ولكن تأثيرها في المجتمع العربي أكبر، لأنه مجتمع فقير متخلف غير متفتح، يبحث عن التسلية ولا يبحث عن الثقافة، ولأن وسائل الإعلام وجدت من يوظفها، على المستوى الرسمي والمستوى الخاص، لصالحها لا لصالح المجتمع

وتصرف بعض الحكومات إلى التلصص بكتبهم له للسجلات وبحقوق من خلالها، خصوصاً في الثقافة وكتبهم الذي بما يقوئ أصناف ما يحقته الحكومات والمفاد للذلي يتداول بالكتابة ويظهرن فرض النشر، وتثبت وسائل الإعلام مثل هؤلاء الحكومات وشجعهم، ولكن لهم حضورهم في الإعلام المرئي على حساب الأدب والنقد

وكادت أكثر الأنظمة الصربية تنفق على الرياضة والإعلام أصناف ما تمتع على الثقافة

وشهد المسرح والنقد المسرحي في الربع الأول من القرن العشرين، وظهرت مسرحيات أحمد شوقي، ثم خيب بسبب الاشتغال بالحرب العالمية الثانية، ثم نشطت ثانية في الربع الثالث من القرن العشرين، ولاسيما بعد حكومة خوري عام 1967، وشجعت أكثر الأنظمة العربية بعد الحكومة لثبته التجمهر ضد العدو الصهيوني، وقام به الهزجات المسرحية، ولاسيما في سورية ومصر وتونس، ولكن سرعان ما هجمته، في الربع الأخير من القرن العشرين، حين انتهت مهمته التي رادها، وحين وحيد أنه هي تحريمي ذو تأثير مباشر،

قليلة، ولفترة محدودة، وفي حالات أخرى تمتد ما صلب صغيرة في هيئة التحرير مثلاً لشخصيات مستقرة ومجيدة، ولا يمسد في منصب حتى من المناصب الصغيرة إلى على شيء من الاختلاف مع التوجه العام، والأمر نفسه يطبق على النوادي والجمعيات، وهذا الواقع كان يطغى أحياناً بالقوانين والأنظمة والقرارات الداخلية، ويطبق بصورة غير مبنية امتداداً إلى اتفاق

وفي بعض الحالات كانت المناصب تمتد إلى صباط عسكريين ممن شاركوا في المرحلات الانتدابية وليس لهم علاقة بالأدب والنقد، سوى الإدارة والتوجيه، ولم يكتبوا عن الكتاب والنقاد، ولكنهم يرمسون للأدب والمقد خد مسير وعمله، ومعهم على سبيل المثال أحمد حمروش، وهو صابط عسكري يماري في الإسكندرية استدعاء جمال عبد الناصر ليعكفه بمساندته في ثورة عام 1952 وتأمين السيطرة على الإسكندرية، ثم استند إليه تحرير عدة صحف أدبية كتب استند إليه في المستشفيات إدارة المسرح القومي بمصر

وبلدي بل شهدت دور النشر العامة ولا سيما في تونس في الخمسينيات والستينيات، ثم في المغرب العربي وفي قبرص وفي إنكلترا وفي فرنسا في الربع الأخير من القرن العشرين فترة كبيرة على توزيع المطبوعات وانتشارها في الوطن العربي على الرغم من غلاء أسعارها قياساً على مطبوعات المؤسسات الحكومية، من مثل دار الآداب ودار العلم للملايين في بيروت، ودار الصافي في لندن، وفي مسائل في المغرب العربي، ويرجع هذا الانتشار الذي حققته هذه الدور إلى تبنيها اتجاهات تقنية جديدة بعيدة عن معظم الاتجاهات التي تبنتها المؤسسات الثقافية الرسمية.

وساعد على عزلة الأدب وضعف النشاط النقدي وامتزاجه بامتزاج واسعة من المجتمع عن النقد والأدب نمو وسائل الإعلام وتزايدها في الربع الأخير من القرن العشرين، ولاسيما الإعلام المرئي، واهتمام

وعني عدد قليل من الأدباء بال نقد، ولتبقى قصص لهم حضور متميز، ومنهم على سبيل المثال توهيق الحكييم وصالح عبد الصبور وأدوليس وجبرا إبراهيم جبرا وتبيل سليم.

وعلى الرغم من دور المؤسسات الرسمية والخاصة في رعاية النقد الأدبي ظل هذا النقد هائلية فردية، لم يصنع حلقة أو مدرسة أو نادياً أو اتجاه، وفلّ قايماً للإبداع الأدبي، ولم يستطع أن ينظر له، فكما ظل حالة على لنقد الأدبي في الغرب.

مشكلات النقد الأدبي

فقد الأدب والنقد محسوساً بالفقر والجهل والتخلف في أوساط المجتمع العربي، فمجتمع العربي في الربع الأخير من القرن العشرين زادت فيه نسبة الأمية ولم تتراجع، وظهرت فيه أمية الثقافة، وأمية الحسوس والتشيعفة العلمية، ولعلّت على هذا المجتمع التفرقة الاستهلاكية، والانساني وراء وسائل التسلية الرخيصة والهائلة، والمزوف عن ثقافة الحكمة، ولم يكتف وصح المثقفين أحسن حالاً، بل هم الأكثر معاناة، فهم مشغولون بلقمة العيش ربما يحضر من غيرهم، وأصبح مهم الأول مشكلة الراتب والفلاء والفقر، وتأمين للسكن وأوليات العيش التي يجب أن تكون متاحة، وأشغفوا عن الثقافة بمعناها الواسع.

وفي الربع الأخير من القرن العشرين عانى الومل العربي من تفكك داخلي وخلافات بين الأنظمة، وبرزت تفككات إقليمية، وتحول الومل العربي من المفهوم القومي إلى مفهوم الدولة القطرية، وظهر أثر هذا في الأدب والنقد، فقد عانى الأدباء والنقاد من التطبيع بين الأقطار العربية، وغرقوا في اهتمامات ثقافية قطرية محدودة، ولم يعد ثمة وعي ثقافي شامل على مستوى الومل العربي، فالتبني لا يعرف في قطر عربي شيئاً عن الواقع الثقافي في قطر عربي آخر، على الرغم من التفوات والمؤتمرات التي عقدت تعقد هذا وهناك، فقد كبت محدودة التأثير، ومقتصرة على شخصيات وفي مسابك

فأدركت حضوره، ولذلك غاب المسرح، وغاب معه النقد المسرحي أو كداد، ومن الأسماء التي تألقت في السبعينيات سعد الله ونوس والفرد فرج وصالح عبد الصبور، في الكتابة للمسرح، ومحمد منثور في النقد، ولم يعد للمسرح الجاد من حضور في غير المهرجانات التي تقدم في عام وتلقى في أعوام أو ترحل، وحضر بالمقابل المسرح الهابط بما فيه من انتقاد صاخر مباشر يمتد القهر ويصرغ الشجعات ولا يحرس، وشجعت الأنظمة العربية ورحت به من مثل مسرحيات دريد لحام ومسرحيات عادل إمام، ولقي هذا النوع من المسرح رواجا كبيراً عند الجمهور بسبب حرته في انتقاد مشكلات يومية في حياة المواطن وتحويلها إلى مواقف ساخرة، ولصكه لم يكشف عن حقيقة تلك المشكلات وأسمائها، ولم يعالجها المعالجة التحريضية، ولذلك ضلّت مثل تلك المسرحيات تدخل إلى معظم الأقطار العربية على اختلاف أنظمتها مع يزعج عدم خطورة تلك المسرحيات.

واستمر المسرح الطائفي في تونس والمغرب العربي بفضل جهود فردية يتقدمه بشكّل خاص الطيب العلج والطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد، فكما استمرت بعض التواسم المسرحية في مسابك معينة، وبشكل هام لم يتحول المسرح إلى ظاهرة اجتماعية أو ثقافية في المجتمع العربي.

وهذا للنقد الجامعي حضور واضح، فقد برز عدد غير قليل من النقاد من خلال عملهم العلمي في الجامعة ودراساتهم الجامعية وفروض اتصال أكثرهم بالعرب، ولا سيما في التمسك الثقافي من القرن العشرين، ومنهم على سبيل المثال عز الدين إسماعيل وعبد القادر القاد ومحمد عبد المطلب وصالح فضل وحابر مصطفى، في مصر، وأحسان عباس وحمام الحماد من فلسطين، وسكمان أبو ديب وبعيم البنية من سورية، وسعيد بعلبي ومحمد بركة ومصطفى يلى من تونس والمغرب العربي، وعبد الإله الصلح من العراق.

يصنف إليه الصراع المباشر مع العدو الصهيوني، وهو صراع قريب وواضح، وصراع آخر مع الثقافة العربية وتحدياتها، وللخططات القربية الخارجية التي لا تحمي ضد قوَمَن العربي الذي تريد له أن يبقى مصدرًا للمواد الخام وسوقًا رائجة للمواد المصنعة والتي تريد له أن يبقى تحت حكم أنظمة تضمن استقراره، تهيئ للصناعات والموت.

وإلى، فبالأدب والنقد محكومين برؤية تتأثر بصورة مباشرة وغير مباشرة بما يتكفي لتسميته بما بعد الاستعمار. فقد انتهى عهد الاستعمار، ولكن هناك مرحلة ما بعد الاستعمار LIZATION POSTCOLON وهذه الرؤية ليست نتاج الرؤية التي تفسر ككل شيء بالاستعمار، وتعلق عليه ككل النتائج والأسباب، وتلتزم بالبركات، بل هي نتاج الواقع.

خصائص النقد الأدبي في المجتمع العربي

ومن المفكر بعد ذلك استنتاج الخصائص التالية للنقد الأدبي في المجتمع العربي:

- 1- التأثير المباشر بالترجمة
 - 2- الدور الأساسي للمؤسسات الرسمية في رعاية الأدب والنقد الأدبي.
 - 3- تأثير النقد الأدبي بحركة الواقع السياسية والاجتماعية وبالموقع الجغرافي.
 - 4- غلبة النقد الواقعي والواقعي الاشتراكي في الربع الثالث من القرن العشرين بتشجيع من معظم الأنظمة الحاكمة عبر المؤسسات الثقافية
 - 5- التحول إلى النقد الأممي واليسوي في الربع الأخير من القرن العشرين بتأثير الترجمات عن الفرنسية ولا سيما في المغرب العربي.
- ك محاولة النقد الأدبي ربط التيارات النقدية شكلها شكلها بالتراث النقدي.

7- محاولة فهم التراث النقدي فهماً جديداً

وقد برزت هذه المشكلات على طول القرن العشرين لأن المجتمع العربي كان مهتماً في هويته العربية الإسلامية قديماً، فقد كان طوال النصف الأول من القرن العشرين مستمراً في معظم أقطاره، وأصغرنا لم يزل الاستقلال إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، أي بعد عام 1945، ثم شملت الأقطار العربية بمشكلة تأسيس حكم وعلمي حر مستقل، ولم يستقر لحظتها الأمر إلا بعد قيام أنظمة عسكارية شمولية حكمتها بشر غير قليل من القسوة وفوزت لها الاستقرار، ولكنها عبت الحرية، وفالت هذه الأقطار في معظمها مهتدة من الخارج بشكل مباشر أو غير مباشر، فتعطل إلى أن تعيش في خصم الصراع بين التفتلتين الشرقية والعربية، توالي هذه الفتنة أو تلك، وتعددي هذه أو تلك، وتدخل الأنظمة العربية نفسها في صراع فيما بينها بسبب هذا الصدام أو تلك الموالاة، ويتجلى هذا الصراع في الاختلافات تقوى تارة وتهدأ أخرى، على الرغم من وجود العدو الصهيوني الذي يتهديف شكلها.

ولذلك كانت معظم الأنظمة حريصة على أن تكون المؤسسة الثقافية ومن جعلتها الأدب والنقد في إطار المؤسسات الرسمية وتحت عيها، وفي رعيها، لكي تضمن لمصها الاستقرار، وبذلك لم يتوافر لها مناخ الحرية، ولا يستثنى من ذلك عبر لبنان، فكل البند المفتوح بحرية لكل الاتجاهات والتيارات.

وتكفي الإشارة إلى انتقال النظام في مصر عدداً غير قليل من الأدباء في الخمسينيات غير مرة، وفي مقدمتهم محمد مندور وإقدام النظام نفسه في السبعينيات على مثل ذلك، وإغلاق عدد كبير من الدوريات، ثم لجوء عدد من المثقمين إلى الخارج ومعهم أحمد هيد الحطبي حجازي، وعالي شكري، ومحمد حسن هيكلي.

ويدل هذا على غياب الحرية في المجتمع العربي، وحضور حرية بديلة هي حرية المؤسسة التي تمنح ضمن حدود، وفي هذا قدر غير قليل من التناقض.

في الوطن العربي وخصائصه في القرن العشرين ما تزال قائمة، ومرشحة للاستمرار. ومن أبرزها

1- التأثر الكبير بالترجمة، إلى حد التنبؤية ثلاثية النقد في العرب

2- التأثير بين مشكلات الترجمة والتأصيل على النقد العربي، من جهة، والاستفادة من التراث العربي والإسلامي من جهة.

3- نمو الطبقة العسية المترفة، وانحصار الطبقة الوسطى، واتساع الطبقة الضعيفة، والتساقط المجتمعي العربي نحو أشكال الاستهلاك وأساليب التسلية الرخيصة والبطالة. ولا مهرب الإعلام بتشكاله المختلف

4- ضعف دور الشريحة المثقفة وانخفاض مستوى معيشتها، وتشغيلها بـمسور الحياة اليومية وبعضها عن النشاط الثقافي، وانحصار دورها في الاحتج

5- القطعية بين أقطار الوطن العربي، وعدم تحقيق التواصل الثقافي، وصعوبة تبادل المعلومات.

6- الاضطرابات في الوطن العربي، وضعف البنية التحتية، والانشغال بإعادة البناء والتأسيس على الأسس الضعيفة.

7- التحول عن الهوية، وفقدان الحضور الدائري، وتقليد الغرب، والافتقار إلى المسجد الحضري الوطني والحلم بمستدامته

8- سيطرة وسائل الإعلام المرئي بصورة خاصة ونهم الأنظمة له والمتولين من بعض الأفراد وأنصاره المجتمع فيها وبعدم عن ثقافة الحكم

9- افتقار المجتمع العربي إلى الحرية، وافتقار الأدب والنقد إلى الحرية.

10- تشتت الاهتمام العربي واختلاف الأنظمة ودخولها في صراعات هيمن عليها بسبب اختلاف ولائها، التحارجه وعدم نظرها إلى مصلحة الشعب.

ومن الممكن أن تقود تلك الخصائص والشروط إلى تكوين انطباع غير مريح عن المستقبل، وبوجه

8- على الرغم من دور المؤسسات الرسمية والخاصة ظل النقد فعاله هزلي ولم يصنع حلقه أو مدرسه أو ندب أو أنجاء.

9- لم يملك النقد العربي الحرية الحق، ولا الاختلاف الموضوعي، ولم يحقق الحضور النوعي المتميز، باستثناء النقد الروائي، الذي حقق نهوضاً واضحاً، في حين شهد اختلاف حول الشعر، ولم يحقق ما حققه نقد الرواية.

10- ظهر النقد التناسلي بحضور محدود، ولم يحقق ما حققه النقد التناسلي في بلدان أخرى من العالم.

إن خصائص الحركة النقدية العربية في القرن العشرين في أقطابها وتطوراتها، هي نفسها شروط تلك الحركة ومروفتها

مستقبل النقد الأدبي في المجتمع العربي

تلك هي صورة النقد الأدبي في القرن العشرين، مرسومة من خلال نظرة عامة شاملة، كمن يرسم صورة لبقعة جغرافية من شأنها على حلق مرافق، لا يراد منها التاريخ لها، إنما يراد منها رصد حركتها، وإظهار طبيعتها، والكشف عن صلابتها، ولا شك في وجود نقاط كثيرة لم نتحصى الصور من رسدها، لأنها صورة مصغرة، وفي العادة لا تظهر في الصورة المصغرة إلا الملامح العامة، ولذلك فليس الطبيعي أن تميز تفاصيل كثيرة، ومن الطبيعي أن يقع الاختلاف معها، وهذا الاختلاف ضروري للنقد، لأنه هو الأساس في العملية النقدية، ويعكس من خلال هذه الصورة والاختلاف معها رؤية المستقبل.

وبعد، فهل سيطر النقد العربي في القرن الحادي والعشرين امتداداً للنقد في القرن العشرين؟ هل سيختلف عنه؟ هل سيتطور عنه؟ هل سيتنمى؟ هل سيشهد معامرات أو فترات أو طفرات؟ هل سيطر أسير الترجمة وتطور النقد في العرب؟

لا يمكن التيقن بصورة النقد الأدبي في الوطن العربي مستقبلاً، ولكن تبدو شروط النقد الأدبي

وتنوعاً واختلافاً وعلى، ولا شك في أنها ستكون كذلك، وسوف تأتي بما هو غير متوقع، يشرح ذلك ثورة المعلومات وانتشار الحواسيب وشبكة المعلومات وتحويل العالم كله إلى إى قرية صغيرة إلى إى حاسوب صغير تجعله بين يديك وتتواصل من خلاله مع العالم كله محدوداً الأرمه والأمتعه لتعنى كل م هو غير متوقع تلك هي رطب ولا يمكن رسم تصيل أو نقاء محددة، ومن المصمم تقديم رؤية، ويقتض الواقع في حركته وسيرورته أقوى وأغنى وأكثر احتمالاً بهلجاته من ميقود إلى ميقورة لأيد مهي، الرجو أن تكون أفضل، لتتحقق الحرية التي هي فعاه النقد وشكل من أشكال النقد.

إن التغيرات التاريخية ليست نتائج منطقية لمحددات معروفة سلفاً، إنما التغيرات التاريخية هي نتائج غير منطقية وغير متوقعة لتراكمات من مؤثرات مادية وفكرية وعملية وإنمالية كثيرة جداً معقدة ومتداخلة، وهي مؤثرات في الدال ولها الخارج، يتفاعل بعضها مع بعض الآخر، ولم يكن شعب في العالم يوماً من الأيام مغزولاً عن بقية شعوب العالم، ولذلك لأيد من أن يدرك المرء ثورة في مجتمعه، ويدرك دور مجتمعه في مجتمعات العالم، ويدرك ما بين مجتمعه ومجتمعات العالم من تفاعل

ومما لا شك فيه، أخيراً، أن الأدب والنقد هما مؤسسة اجتماعية، وهما نتائج للمجتمع، وهما معكومان بشروط الواقع وقوانينه ومؤسسته الأخرى، ولتكن يجب أن تكون مؤسسة النقد والأدب مستقلة، تملك حريتها، ويمكها بعد ذلك أن تحمل ملامح المجتمع، وأن تبصر عنه، ولتكن صمن شروط الحرية التي هي أساس الإبداع، بل هي أساس الحياة.

بأن تغلق شيء ما يرال نظم هو، بل يستمر نحو الأمس، وأن الأدب والنقد الأدبي ما يرال من محكومين بأمرين اثنين هما الأشد خطراً على الأدب والنقد، وهما سيطرة منظمة الحكم على المؤسسات الثقافية وسيبها ثم وزعيتها واحمر دور المثقف وانتشار الأمية وتحويل المجتمع عن الثقافة إلى الاستهلاك والتعلق بوسائل ترفيه وتسلية رخيصة ومهبط والإقبال على ثقافة العمورة بدلاً من ثقاه العظمة.

ولكن ليس من الضروري في الواقع أن تكون المقدمات إلى نتائج حتمية، فلتجتمع يشهد دائماً نصرات غير متوقعة، والمجتمع لا يصبغ لقوانين الطبيعة والنرميات ومقولات الفيلسوف، فلتجتمع مثاقه إبداعيه خلاقه مبدعة، وقد تكون المقدمات تعطي لجانبه وتكون النتائج ليست كذلك، وقد يكون العكس بالعكس، ولذلك تبدو معرفة الماضي القريب ضرورية، لا للاستسلام له، ولكن لتحقيق ما هو ممكن.

ومن الممكن أيضاً أن تكون تلك الخصائص والشروط إلى تصور بعض الحثول، ولا يمكن أن نعرض هذه المقالة، إنما هي متروكة للقراء

وبعد، فإذا كانت المقالة لم تقدم تصورات عن النقد الأدبي في المستقبل، فحسبها أنها ساهدت على معرفة النقد الأدبي في القرن العشرين، ولعلها تفلح في تحرير المصنف على تفكير صورة مختلفة للنقد في القرن الحادي والعشرين، وللتشككة ليست مشككة تدل أو تشاوم، إنما مشككة إدراك وفهم ووعي وعمل، ولذلك فني المزم أن تكون حركته النقد الأدبي في القرن الحادي والعشرين، وما نزال في مطلعها، أقوى مما يكتب عليه، وأكثر تعجراً

النقد القديم

(بين ساطعة النص التحاهلي
وساطة النص المحدث)

□ بلوا في حليلة *

إن الشعر في العرف النقدي القديم رديف العوשה التي لا تنأى لجميع الناس، وتذلت ذم أكثر النقاد القدامى الشعر المصنوع الذي يسقط النص في التكلف، وتظهر الصفة في ألفاظه وصيغه وفي صورته وتنابيهه، وبمعنى ذلك على المعاني التي تتوارى خلف السكت المبهمة للألفاظ، كما أن النص الشعري تنمى فيه عيوب تخرجه من دائرة النصوص الفنية، ويظهر الشاعر عجزاً في توظيف إمكانيات اللغة سواء في إبراز الصورة الفنية الساحرة مع الوصف الدقيق والخيال المصدع، أو في صرب الأمثال واحترام سنن العربية في التركيب. يقول ابن سلام الحمصي وهو يذم الشعر المصنوع: "وفي الشعر مصنوع معتل موضوع لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يستعان، ولا معنى يستخرج، ولا مثل يصرب ولا مديح رائع ولا هجاء مقذع ولا فخر معجب، ولا سبب مستطرف" (1).

وأما إذا كانت الصفة مُعجبة يحصلها خصائص الشعر فكما وصفها ابن سلام - فإن ذلك يعد خروجاً عن ما كوف ما تولوّه الناس عن القول الشعري البديع والملاحظ أن ابن سلام يميز ظاهرة - في الشعر - في عصره - بدأت تميز بعض ملامح وهي التطفل على حلقة الشعراء المحوّل، ومحاولة تقني مسيلهم

كعب أن شعر الصفة لا يعني عدم اهتمام الشاعر باقتناء اللغة، وتهد البيت بالمراجعة ومعالجة الأخطاء، فكشأن شعراء الجمالية الذين تحيروا الصامد قضايتهم، ونشروا آبياتهم، فلم تخرج أشعارهم للناس إلا وهي حيدة التمسك قوية اللفظ شريفة المعنى ولكن يمثل هذا الاتجاه الشاعر رهبر بن أبي سلمى وهو أحد الشعراء المجيدين، والسبب في التصبغة الجميلة والصورة المعجبة والمعنى اللطيف

"المركز الجامعي لمين تموشنت/ الجزائر

من مصادق النص الشعري ومصادق النص القديم

ولنكتسب عندهم تعامل هؤلاء المقاد مع المصنوع واستمدوا عليه عنت لهم اشكال من الصور الشعرية والتي اتحدوا اليهم معهم معيها لترتيب الشعراء - خاصة - في سلم الجودة مع تقديم ذلك بالمعايير التي اعتمدت في الترتيب والفاصلة. وهي معايير دائرية تطباعية، أبدها الناقد من تكرار التآمل وطول العناية للمصنوع، فـ «الديباجة - مثلاً - مصطلح أصحه ابن سلام على ملاحظاته المتدبرة للشعرك الشعري للمتمثل أساساً في المعجم اللغوي، وما يترتب عن ذلك من تجويد في المعجم التعبيري، وتشخيص للصور المعنى، وانسجام النص في مقاصفه وانساقه في توارده دلالاته مما يحكمه ديباجة فنية لطيفة، وإن عد المقاد الاهتمام بالديباجة تعطلاً إلا أن اتصافه بخصائص إبداعية جميلة، جعلها أدخل في باب الطبع منه في باب التكلف، يقول ابن سلام وهو يصف شعر النافذة الديهاني: **«وقال من أحسن للنافذة: فكان أحسنهم ديباجة شعر، وأكثريهم وزن كلام، وأجزلهم بنا فكان شعره كلام ليس فيه تكلف»** (٢) فالنافذة قدم لمصنوع خدمت العربية، وكذلك فكانت هذه التصنوع مما يحتج به في تهيت فائدة بحوية أو تفسير رأي أو نص، فضلاً عما تحمله من قيم جعله جميعه ابن سلام في الديباجة الحمسة والتضام المروني والسبب الجبر، فنصوص الأدب الجاهلي تكلم بمدل مع المقاد اللغويين لقدمي جميع بني السعد الوهيمي المنتم في احتجاج بها والجمع الجماعي المتمثل في ما تروكفه عند المنتمين من إحساس بجمال التعبير وحسن البيان ورونق الصبغة وقد استقر لدى المقاد القدماء، الذين وجدوا قبلهم تراثاً نقدياً ناشئاً، أنه من الضروري وضع قواعد نظرية لحسن القول الشعري حكمه وحدث في تلك التطبيقات التي شكلت معظم مادة ذلك التراث النقدي، فانكتب هؤلاء المقاد على تأليف الكتبة والمؤلفين كتب صمم ابن صبح وبني المعمر والمربسي وغيرهم يقول ابن طيغ، وهو يحدد من القول الشعري لدى القدماء، ومصنف في الوقت

في تعاطي القريض، وسمي هؤلاء أن الشعر ليس مصفاً للألفاظ وإحصاءها لتراعي الجوز وتحقق القافية الموحدة، وإنما الشعر - كما قال ابن سلام - هو الذي يترفع فيه صاحبه عن الوضع المتكلف، ويحقق من خلاله خدمة للمرية فضلاً عما يحتويه من الصنيع والمعاني المستطرفة.

وأتحد المقاد القدماء، من أعمالهم الكثيرة في النص الشعري الجاهلي، نظرية عامة وضعوا من خلالها خصائص القول الشعري الصحيح نمتق أساساً بالشكل المصلي للمص، والتعبير عن المعاني بأدوات التصوير والتجويد، فحكم النص الجاهلي مبداءً تقاس عليه شكل التصنوع التي أتت بعده، وإن بدت عن شكله واتحدت سيلاً يبدو مبداءً لتدوير المعنى، إلا أن المقاد القديم بقي مثبته تلك الخصائص التي مضىها أبو علي المروفي في القرن الخامس الهجري في شكل قواعد معلما بـ عمود الشعر يقول ابن سلام الجمحي وهو يصف عن خصائص القول الشعري حكمه تهيت عند امرئ القيس: **«فاحتج لمرئ القيس من يلقبه قال: ما قال ما لم يقلوا ولعله سبق العرب إلى كنهها لبتدعها واستحسنها العرب، وألقبه فيها الشعراء: استخفاف صاحبه، وألقبه في الديار، وزنه النصب، وقرب المأخذ، وشبه النماء بالظباء والبهائم، وشبه النمل بالمقربان والمعصم، وقهد الأوايد، وأجاد في التشبيه وفصل بين النسب وبين المعنى»** (٢) هذه الأمثلة التعبيرية - حكمها وصفت لدى امرئ القيس - هي التي شكلت ترتب في الرؤية النقدية لم يستطع النقاد في المعصور التالية اختراقها أو تغييرها إلا عندما خرق النص الإبداعي من التكليف التي اعتلها الناس وألقها الأدب العربية طيلة عقود كثيرة من القرون فانظروا الشكلية في النص القديم، هي التي استرعت انتباه اللغويين من المقاد ولم تصح صواهم معقدة إلا عندما وسع هؤلاء اللغويون نظرتهم إلى جميع المصنوع كمن دفعهم بؤن روابه وصيد مذهب بحوي أو عسكري أو ترميخ عسكرة وري.

وزخرفتهم لمعلمتها (5). فالنص القديم ليس نصاً هو المولود عليه في بحث النص الحديث، إلا أن ذلك لم يكن بالشكل الذي يجعل النص الجديد طلاً للنص القديم. حيث عرّجنا - وإن استند من النص القديم - إلا أنه أبدع في صياغة، وأسس شعره على معطيات عصره ومعاني بيئته الجديدة، فجاء النص لتحديث ذا شعر متميز، وشكل معجبه

وحسب لو سقمت بعض النصوص الحديثة في أحبار من سبقه (لا نرى بشعراً لمحدثيهم تفتروا بالمولود من الشعراء - خاصة أصحاب المقلات - ولم يستطيعوا التخلص من سلطتها وهيمتها على مملكة الشعر عسوراً طويلاً، ولذلك لم يتصوروا بضمناً من الانتقاد المذموم، والصدى الموجه من قبل جمهور النقد القديم، الذين وقفوا هم الآخرون تحت سطوة النص القديم، فاستخرجوا منه قوانين الشعر، ووضفوا من خلالها إلهاماً مبعداً لا يجوز لأي كان من الشعراء تحطيه أو تنسجه، فلا معجم شعري إلا الذي كُتب في النص القديم، ولا سبك جديد إلا الذي لا يخرج عن شكل الصبغة القديمة، ولا إبداع في معنى غريب، يقول ابن طباطبائي في الأندلس للشعراء المحدثين في قصودهم من بلوغ بعض ما بلغه الأقدمون والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى ديني، ولقد صيغ، وحيلة لطيفة، وخلاصة ساحرة، فإن أتوا بما ينصر من معاني أولئك ولا يربى عليها لم يثقل بالقبول، وكان كالمطرح المملول (6). من شعره الذين قدوا حركة التجديد في بيئة النص الشعري، عانوا كثيراً من معبود الناس ضيقهم في بداية الأمر، لأن النقد هم الذين أصبحوا يشككون ذائقة المتلقي للشعر. بعد أن كان المتلقي نفسه هو الذي يهدي إعجابه الخاص بالشعر، ومرة ذلك - في اعتقادي - إلى صفة الملقطة الصوتية، وحلو التمليق العربية من شوائب اللحن القادمة من اختلاط العرب بعربهم من الشعوب

ذاته في تشكيك عمود الشعر العربي القديم، والسكن المستند منها - أي من كلام العرب - وتبريحها وتصريحها وإثباتها وتصريحها، وإثباتها وإثباتها وإثباتها، وحسن ميادها، وحلاوة مقامها وإلقاء كل معنى حظه من الميزة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة (4)

هذه النص الموقلة في التصحيح والتدقيق هي التي مستطوع حارباً مبدعاً أمام المحدثين من الشعراء في العصور التالية، لأنها تمثل تراثاً تليداً لا يمكن أن تتجاوز الأجيال، ولا تصحح وفوقية الشعر في الاحتجاج وإتقانه الجمالي لدى المتقنين. والملاحظ عند ابن طباطبائي، هو الإضافات الجريئة الهامة التي أضافها على ما قدمه ابن سلام في هذا المجال، فأنشأ حقلاً جديداً في الدراسات الصوتية لا زعمه يخص ببلاغة النص وبوحيه الجمالية. وهو ما تمثل في علم البلاغة الذي سيأخذ مساحة هامة في اهتمامات النقد القديم، خاصة عند الجاحظ وابن المعتز والحرابي، ولقد أكد مقولة أن البلاغة خرجت من رحم النقد فتعود إليه منسجمة مع بحثه في استثمار قيم النص الجمالية، وإيقاعه التهجيلية

والقيم الجمالية، هي التي مستطوع النص الحديث في نهاية العصر الأموي وبداية العصر العباسي، وسبغت النقد الدين والبطول التحول الناشئ في بيئة الشعر - بعد العصر الجاهلي - من خصوصيات النص الجديد، والبلاغة التي تربطه بالنص القديم، وهل فعلاً أبدع الشعراء المحدثين مقاييسهم الخاصة في صناعة الشعر أم الأمر لا يعود أي يكون نسخاً وإعادة لبيئة قديمة في شكل جديد؟ يقول ابن طباطبائي محاولاً إيجاد العلاقة بين التصحيح القديم والحديث، ويذكر في أشعار المولدين بمجانب استنادهما من تقديمهم، ولطفوا في تناول أسوأ ما ملهم، وإسوأها على من بعدهم، ولطفوا وإبدعها فتمثلت لهم عند أنتمها، للطف سحرهم فيها،

واللماني المسترربة، والتشبيهات المتكافئة، والأشعارات للجهولة، والأوصاف التهمينة، والمعارات القلة... (8) والسند القديم كانت تؤمّر ملاحظاته النظرية الأخلاقية للشعر، ولذلك تلحظ التوظيف البارز للمعجم الأخلاقي في توصيف الظواهر الشعرية والأدبية - بصيغة عامة - ذلك أن منظومة المعرفة، في العصور الأولى تظهر الانطباعات المتقدمة، فكانت منظومة واحدة غير مجزأة، فالأدبي لا يفصل عن الأخلاقي، والعلمي لا يفصل عن الفلثي، فلا عجب إذ تقرا عن فئة اللغة مقابل فئة الدين، وعن الفلاس السحوي مقابل الفلاس الأصولي، وعكسدا... فليطوّمه العقيدة القديمة، هي جزء من منظومة عامة فكانت تشرف على تصريف المعرفة، ووضع قواعد العلم والأدب وسائر العلوم.

والتحديث في بنية الشعر، لم يكتسب أنصاراً ضفراً من النقد، بل إلى معجم من أبدي إعجابه بهذا الشعر، إلا أنه كان يكتفم إعجابه، ويترك أمر الترجيح في المصافاة بين القديم والحديث إلى جمهور الشراء، وقد نهج الأمدي في الموازنة بين أبي تمام الذي يمثل التحديث في الشعر والبحتري الذي يمثل التقليد، متجهاً وسطياً موضوعياً إلا أنه كان يميل إلى البحتري منه إلى أبي تمام، وما تفسير ذلك إلا تثبيت الأمدي بعمود الشعر، وإعلانه من شأن النص القديم الذي تمثله - خاصة - القصيدة الجاهلية، يقول الأمدي منتصباً لمذهب التقليد من الشعراء، ومعدّلاً لنسب الحديث... "نقد مسقط الآن احتجاجكم باختراع أبي تمام لهذا اللزب وسببه إليه ومثل استكثاره منه وإفراطه فيه من أعظم ذنوبه، وحصل للبحتري أنه ما ضار في عمود الشعر وطريقته للمهودة، مع ما جده كثيراً في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة، وإنفراده بحمن المعايير، وحلاوة الألفاظ وصحة اللغاني، حتى وقع الإجماع على استئصال شعره واستجاءته (9) فالنص الشعري الحديث - كما يشير إلى ذلك الأمدي - وإن أحترم قواعد النص القديم إلا أنه تعرضت بيته إلى

وقد احتهد غير قليل من النقد القديم في إحصاء معجم الطبقية التثنية من الشعراء الذين وجدوا أمامهم تراثاً من الشعر الجيد، فلم يقدروا في بدى الأمر على مجاراة والتأثير بمثله إلا أنهم احتسوا في تمييز بصوتهم بجوهر اللحن واختير المعنى وإفراد الموضوع الواحد بص مستقل بعدم صغر دوره، مواضع كثيرة د حل النص الواحد فهناك موضوع الوصف وموضوع الرحلة وموضوع الصيد وموضوع السب وغير ذلك من المواضيع يتدد ابن طهطيل فصل الشعراء المحدثين يقول **والشعراء في عصرنا إنما يثابرون على ما يستحسن من لطيف ما يورثونه من أفعالهم، ويدع ما يفرثونه من معانيهم، ويلبغ ما ينظرونه من القافيه، ومضحك ما يورثونه من نواحيهم، وأنشأ ما ينسجونه من وشي قولهم دون حدائق ما يشتمل عليه من اللحن والجهاد وسائر الفنون التي يحرفون القول فيها (7) هذه هي خصائص الشعر الجديد التي بدأت ترسم معالم النص الجديد، وبدأ معهد النقد يؤسس لمعايير حديثة تأخذ بكل المعطيات التي صممت النبعات دوي جديد، ومع كسب هذا النص الجديد أن يأخذ حيزاً له داخل منظومه معرفة العامة في العصر، لولا وجود تجاوب بينه وبين أدواق المتقنين من جميع الأصناف.**

إلا أن النقد القديم، فكانت لهم ملاحظاتهم التقييمية للنصوص لم ترق إلى مرثية القول الشعري البليغ، فسجلوا انطباعاتهم حولها، واتحدوا من هيوبها عملية لوضع قواعد الشعر، وحذروا من الأخطاء التي يقع فيها بعض الشعراء المحدثين من ذلك تحميل الألفاظ الكثيرة معاني قليلة مع يرفع الحطاب الشعري هيض سمه ابن طهطيل سرفصف الكلام ويكون اللحن محيف عمر شريف في دلالة، صك المعنى تكون مستبعدة إذا كانت قد استهلكت كثيراً، ودارت في نصوص شعراء كثر، فأصحت الأداة منج يقر، بر ضندي معدا عيوب القول الشعري... ولجفاف ما يشهه أي الشعر - من صفائف الكلام وسيف اللطف،

خروجاً عن جوهر الشعر، وجمعاً لمحبوب لا حصر لها من العشانة والوخامة والموص والتضلف والحلل والمصخب وما إلى ذلك وقد عند القاضي الجرجاني جملة من المصائب لاحظها في شعر المتنبي الذي دارت حول مجموعته حوارات كثيرة وجدل مطويل يقول الجرجاني: **حظت وقد جمع - أي المتنبي - في هذه الأبيات وفي غيرها مما احتذى به حذوها بين البرد والفتنة وبين القتل والوخامة، فأبعد الاستمارة وموسى اللبث وعبد الحكلام، وأساء الترتيب، وبأخ في التحكك، وزاد في التعمق حتى خرج في المصخب في بعض، وإلى الإخالة في بعض (11)** وهذه المصائب - في حقيقتها - تعبر عن خروج المتنبي عن سنى القول عظم وضعها النقاد للزمسوس لعمود الشعر، وسيأتي طبعة من النقد الموريس الذين سيرفون هذه المصائب لتعول إلى محاسن ومضائل وذلك حتى يلتصمون لها تصريحاً دالاً آخر عن طريق التأويل بكل أمثاله خاصة التأويل التعوي والتأويل الدلالي، من هؤلاء النقاد ابن جني، شارح ديوان المتنبي، والخبير بخبيا شعره

الهوامش

- (1) طبقت فصول الشعراء من 84 تحقيق محمود محمد شاكر مطبعة ثقافي - 2 - القاهرة 1974
- (2) المصدر السابق ص 142
- (3) المصدر السابق ص 145
- (4) المصدر السابق ص 12
- (5) عيار الشعر ص 6
- (6) المصدر نفسه ص 13
- (7) المصدر نفسه ص 13
- (8) المصدر السابق ص 6
- (9) الموازنة ص 126 تحقيق محمد مهدي الشنقي عبد الحميد - القاهرة 1985
- (10) الوساطة بين ثلثيني وخمسة ص 165 تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي منشورات المكتبة المصرية 2 - بيروت 1998
- (11) المصدر السابق ص 92

تعبيرات جزئية أصبحت تشكل متوياً بلزواً بالمقارنة مع بنية القصيدة الجاهلية مثلاً، ولذلك فأنهجري - وإن لم يشارك عمود الشعر إلا به برزت عدة نصية باليدج، وبالألفاظ، وبالأسلوب عموماً، وللتصميم، لشعره ولشعر المقلدين من الشعراء الذين عيشوا فترة التحول لبسة النص ولصنعه، يدرك السواد والعلامات المشككة لمعلم النص تحدث هاتجهم المرداتي والتصيح التعبيرية، بل والقسم الأسلوبية - الجاهلية لمصممين عوف لموية هتالسمرية والتعظيم والاستهزاء وما إلى ذلك، لقد سمعت بارزة في النص المقلد الذي يمثل شعراء من العصر الأموي والعصر العباسي، فانظروا التي أصبحت تحملها الحياة الجديدة، والتفافعت المعشبة التي طمت على سطح المجتمع، أدت شكلها إلى بروز تلك القيم الأسلوبية بهيم لا تصد نثر في النص القديم على ما يحضر بعته بالقيم التعبيرية لأن اتجبه الطبعية البسيطة لم تفرز تافقت ولا مميزات عجيبة، وهذا - مثلاً - م يصدر خلق المصموس الشعرية القديمة في العصر الجاهلي من طابع السخرية وشكلت خمائل النص القديم، في اللغة والصورة والتعبير والأسلوب، والابتعاد عن الترخيف والتخييل للثخين، عبدة النقاد في عصر التفسير يقول القاضي الجرجاني (ت 329) - **وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحمين بشرف المتن وسعته، وجزالة التفك واستقامته، وتعلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وخبه فحارب، وبه فأنجز، وإن كثرت مولات أمثاله، وشوارب أبياته، ولم تكن لعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستمارة إلا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض (10)، فعمود الشعر، هو المعيار لكل قول، والموجه إلى أراد تهج منريق قرض الشعر الجيد، في نظر القاضي الجرجاني.**

ولم يسلم الشعراء المحثون - طعنا لمحد - من ملاحظه النقاد الذين كانوا يميلون إلى عمود الشعر، ويساندون بصورته أن يكون الشعر على مموال الممول، وبعد خروج الشاعر عن بهج الأقدمين

أحمد شوقي والمعارك الأدبية في العشرينيات

(1868 - 1932)

□ د ممدوح أبو الوي

١ - حياته : يقول الدكتور شوقي صيف في كتابه "شوقي - شاعر العصر" :
"شوقي الملقب شاعر في تاريخ أدبنا العربي الحديث لتعدد مواهبه الفنية،
ونسب آثاره الأدبية، فقد علا عصره بفنائه الغالية " (١)
ولد أحمد شوقي عام 1868، وهو مصري المولود، أبنا الأجداد فلبسوا
مصريين، فقد جاء جده لأبيه إلى مصر في عصر محمد علي، وهو كردي ولكنه
لبس كردياً خالصاً، فحورت في عروقه الدماء التركية والتركية، والعربية،
وأصبح إلى حاشية محمد علي، إذ كان يحمل توصية من أحمد باشا الحجاز
والتي عكنا، وأصبح فيما بعد أعياناً للحمارة المصرية، وجمع ثروة كبيرة، عاش
في ظلها علي والد أحمد شوقي، ونقل قسماً منها للشاعر بعده.

مدرسته و مهده الحقوق عام 1885، ودرس
الحقوق وتخرج في مبرسه الحقوق قسم الترجمة
عام 1887 إذ صدر ينس اللغة الرسمية بالأسافة
إلى اللغة التركية وعمل بعد تخرجه في قصر
الحدادي بوهيو مده قصيرة إذ أهداه الحدادي
توهيق على نعمته الحسنة لشابة دراسة الحقوق في
غرب مدة ربع سنوات، ما بين عامي 1888 -
1892 وزار في أثناء دراسته في باريس كلا من

ما جده من جهة به فهو تركي نروج فده
يودسيه سره إبراهيم باشا في إحدى المعرك
وبكالي مستطيع ن نقول إن حمد شوقي من الدحية
العرقية هو تركي وكرد و يودسي وعربي يقول
عن نفسه ب إذا عربي تركي يودسي.
شركسي²
وعاش جداه لأبيه وأمه في كنف أسرة محمد
علي و حماده، ودرس المرحلة الثانوية وانتسب إلى

أنا من مات، ومن مات أنا

لنسي الموت كلانا مبرلين

ما أبي إلا أخ حرق في

وذه السنين، وذه الناس من

وتصنعتنا نسي في يد

من رانا قال هنا : أخوين

يا أبي والموت كلنا من

لا تنوون النفس منها مبرلين

ولقد شمت الأقدار أن يقول أبه علي شوقي عن
أبيه الضلال نفسه بعد وفاته عام 1932، الذي قال
إن والده كان والدًا وصديقًا في الوقت ذاته

شبت الحرب العالمية الأولى عام 1914 وكان
الخدوي عباس الثاني غائب عن مصر، فكان في
تركيب، فتحت السلطات الألمانية من العودة إلى
مصر، وعينت مكانه حسين كامل، وأخذ
الانكسار يعمد موقفي القصر في مصر، وقرروا
نفي أحمد شوقي من مصر فاختار إسبانيا مقاما له،
فمنظر مع أسرته من بورسعيد إلى إسبانيا، وكان
شوقي حزين لمراقبه مصر وبيته في القاهرة حيث
كان يعيش مع زوجته وهي إسفانة فنية، وحين غاب
فراق الخديوي عباس الثاني، وأمضى في إسبانيا مدة
الحرب العالمية الأولى بكاملها، التي استمرت ما بين
عامي 1914 - 1918، وعاد إلى القاهرة يوم 19
شباط عام 1920، أي بعد انتهاء الحرب العالمية
الأولى بعامين.

والتي عام 1920 أولى قصائده بعد عودته من
المسي وهي بعنوان بعد للنفس والتي نشرها فيما بعد
في مجلة الهلال عدد نيسان في العام المذكور، ويقول
فيها:

وليس يعلمني بشيان قوم

إلا أخلاقهم كلان خرابا

بريطانيا والجزائر وأمسى في الجزائر مدة أربعين
يوما، وقرا هناك في باريس مؤلفات كعاد الأديب
الفرنسيين مثل فيكتور هيجو (1802 - 1885)،
لامرتين، بلراك (1799 - 1850) وغيرهم.

عاد أحمد شوقي إلى القاهرة عام 1892.
وكان الخديوي توفيق قد توجه وحمله الخديوي
عباس الثاني، وعمل شوقي في القصر بطلب الترجمة،
ورار في أثناء عمله عام 1896 مدينة جنيف
بموسمرا، حيث شارك في أعمال مؤتمر المستشرقين
امس معظم سنوات حياته ينسى بأعمال الخديوي
عباس الثاني، فكان شوقي يهبط عن الشعر، ولا
يقصر إلا في زهاء الخديوي عباس الثاني. إلا أنه
كان يحاول إرضاء الجمهور العربي في مصر،
ولكنه كان يخاف غضب الخديوي، فهو "شاعر
القصر ولا يهبط بالجمهور، ولا بالشعب، إلا حين
يجد القصر راضيا عن ذلك ...".⁽³⁾

كان شوقي قنلاً للخديوي، يمجده ويمدحه،
ويظم قصائد مدح له في المناسبات، ويكتب إليها
الحاوي عن علاقة أحمد شوقي بالقصر: " ... هؤلاء
لم يكونوا من أصحاب الوقت، بل من الذين يتلون
مواظف سوامم ... أولئك خدموا بالأعمال، وهو إنما
يخدمها مثل خدمتهم بالأقوال، إنه عامل له ومفد
لإزادته، والشعر لا يعم إلا في الردة والنقص. إذ
ليس من مهمة الشاعر التضييق بواقع الوجود، الرشد
هو الاستسلام، ومن استسلم ماتت نفسه الانفعالات
الحالقة التي هي أصل الإبداع الشعري، كان شوقي
مطيعاً، والشاعر يكون عاصياً ...".⁽⁴⁾

ولقد لاحظ الدكتور محمد حسين ميخائل في
نشوئي شخصيتين مختلفتين، وذلك في تقديمه
للشوقيات فكان شوقي يحاول إرضاء القصر
وحشية الملك من جهة، وبالقوة ذاته كان يحاول
تكميل مجبة الشعب.

توفي والده عام 1895، ورثه بعد مرور عامين
على وفاته أي عام 1897، ويقول في رثاء والده

وما وطني ثقيلك بعد ياسي

مكأنني لقيت بك الشهابا^(٩)

لصية كفلها الحياة فما أعجـ

بـ إلا من والحبوب في الزمان

إن حزنًا في سلة الموت أضعا

فأسروني في ساعة الميلاد

رمة لحدود قد صلباً لحدود صرلاً

ضاحك من كراحم الأضداد

خلف الوطء ما أظن أنهم الأ

رضي إلا من هذه الأجساد

ويقول العقاد مقارناً قصيدة المعري برثاء أحمد شوقي لحمد فريد الميمالك تخطئ في شكل بيت تصرفه من المعري. أو تأتي بالهيج من حيث أتى هو بالذهب^(١٠) وكأن أحمد شوقي قد رثى محمد فريد وهو الرئيس الثاني للحزب الوطني، وبدل الأموال التي ورثها عن أهله في سبيل استقلال مصر، توبة عام 1920 وقد رثاه أحمد شوقي بقصيدة رأى العقاد أنها تشبه لقصيدة المعري (973- 1057) يقول أحمد شوقي في مطلع رثائه لحمد فريد

كأنني حي على لثمة شادي

تحوالى الركب والموت حادي

نصب الأوكس قرناً فخرنا

لم يمت حاضراً ، ولم يبق يادي

هل ترى منهم وتسمع عنهم

خبر باقي مكسر وأيدي^(١١)

وتوبة عام 1920 الطبيب الشهير عثمان باشا غالي، في العام ذاته الذي تولى فيه محمد فريد وراثته حمد شوقي ويستمد العمود رثاء أحمد شوقي ويقول العقاد من هذه النوق يقصد المرء المدح فيندع في الهجاء ، و يوبي الدم هبتي بما ليس معهم منه غير الله ، ي شوقي صحك المس

٢. شوقي والعقاد

وما أن عاد أحمد شوقي إلى أرض الوطن حتى اصطدم بمقد عباس محمود العقاد (1889-1964) السالط له. وكان أحمد شوقي تلميذاً بالطبقة الحسنة، وبالوزراء والقصر والمسؤولين، واستفهم العقاد في كتاباته الشهيرة الدهول ، الذي أصدره بالتعاون مع الماروني عام 1921 ، في شهر نيسان وكانت المراجعة بين القديم والجديد ، وبين التقليد والابتكار ، كما يرى عامر العقاد

رأى العقاد الذي كان يعمل محرراً بجمهورية الأهرام أن شوقي يلقى الشعراء العرب في العصر العباسي مثل الجعفي (821-896م) والمصري (973-1057م) ، وهكذا يرى أن قصائد شوقي تقتدر إلى الوحدة المصنوعة فهي مصطنعة ويقول العقاد في مقال نشره في كتاب الديوان بعنوان شوقي في الميراث كما سمع الضجة التي يتيمها شوقي حول اسمه في ككل حين ، فمنها ما سمعنا وكما سمع بغيره من المنبجحات في البلد ... حين هذا الرجل يحسب أن لا فرق بين الإعلان عن سلة في السوق والأرثاء إلى على مقوم السمعة الأدبية والحببة المصطنعة وصعدته بمقد ن الرعمه كحل الرعمه والسمعة حتى السمعة ي بشرى لسب السمعة^(١٢)

ويرى العقاد أن شوقي حاول أن يخلق المعري فلم يستطع لأن المعري كان صاحب نظرة عميقة في الحياة، ويذكر العقاد الأبيات التالية المعروفة للمعري (973- 1057)

غير مصر في ملحي وإعتقادي

نوح بالكل ولا تخرنم حسدا

وشبهة صوت التمس إذا فيه

من بصوت البشير في ككل نادر

عن كتاب الديوان للعقاد والملازمي، وكتاب الديوان كما أملنا نقد لادع لأحمد شوقي يقول بعبارة - إن من يرى شوقي في ميران العقاد يشفق على شوقي.¹

٤ - الدكتور شوقي ضيف عن أحمد شوقي

قدم د. شوقي ضيف في كتابه شوقي شاعر العصر صورة عن المؤسسة التي قادها العقاد ضد شوقي وكثر واضح د. شوقي سيف يمتدح بعنبره شوقي ويرى أن العقاد قد كلفه وحسن العقاد فد اتهم شوقي باهتمامه بالنقد أكثر من اهتمامه بالمص. أما رأي د. شوقي ضيف فيتلخص أن العقاد: "يشرح أشعار شوقي ويبرزها ويحاول جعل ما يستطيع أن يثبت أنها طبل أجوف، بل عظام حمره فلا شعر فيها ولا عناية، وإنما فيها التفتك والولوع بالأعراس دون الجوهر، وما يمكن أن يسمى شموذة... وشكل ذلك كفن ممناه الثورة الشديدة على شوقي، وهي ثورة تتحول عند العقد إلى ما يشبه النضال والخصومة".²

ومع كل هذه الانتقادات التي تعرض لها، لقد بلغ دروة المنجد والشهرة وأخذ المطرب والملحن محمد عبد الوهاب يلحن قصائد شوقي منذ عام 1924، ومن القصائد الجميلة التي لحنها محمد عبد الوهاب وسجلها بصوته، وعسها فيمد المطربة فيروز قصيدة بطوان رحلة وهي جارة نهر البارد.

واجساره السواني، مسرحية وعادسي

ما طيبة الأحلام من نكسار

مكت في الذكرى هوالكرى

والذكريات صدق المنين الحاكلي

ولقد سررت طس الرياض بريوة

فثناء كعنت حبالها القاك

لم ادري ما طهر المنان على الجوى

حتى ترفق ساعدي فطوائك

حين أراد أن يطيحهم، ويتابع العقاد رأيه في شوقي في مقال استقبل أعصاه الوفد فيقول "وشوقي كهم قلنا في أول المقال مقال التقليدي"³

ويستند عباس محمود العقاد الشهيد القومي الذي نظمته أحمد شوقي، وبعد هذه الانتقادات اللاذعة، لا بد من طرح سؤال عن مدى موضوعية العقاد، هل كان العقاد في نقده لشوقي موضوع م داتيا؟ عقد أن الروح الداية هي الأقوى وإن ضن 'حبيب ممسيد قلند ومع يده على موضوع الوهج وحاول أن يشير إلى الدولة، ولطيفه بالغ في دظفر المليبات ونسي أنه أمام شاعر عبقري، وأن أنه كان تقليديا وترى في حدائق قصور الملك

ويشهد على رأيه أن العقاد نفسه عاد وكتاب عن أحمد شوقي كتابته معتدلة، وشارك في مهرجان أحمد شوقي الذي أقيم بعد مرور تسعين عاما على ميلاد الشاعر الكبير أي عام 1958، وبعد مرور ستة وعشرين عاما على وفاته، قال العقاد بذلك: "وجملة ما يقال عن مكان شوقي في مدرسته - مدرسة الانتقال من الجسد والكتابة، الألفية إلى التصرف والابتكار... كان في موجه القول علما مدرسة الشعر في مطلع النهضة الأدبية التي بدأت في منتصف القرن التاسع عشر".⁴

٥ - شوقي وميخائيل نعيمة

ما إن تخلص أحمد شوقي من انتقادات عباس محمود العقاد حتى ابتلي بانتقادات ميخائيل نعيمة. الذي بشر بنقده لشوقي في كتاب الفريرال الذي صدر في القاهرة عام 1923 يستند العقاد نفسه، ومن ثم نعيمة كتابته المذكور مقالاً بعنوان الثورة الشوقية والمقال نقد لادع لقصيدة أحمد شوقي بمد المسمى والتي شرر إليها سابق. وكثر شوقي قد نشره في مجلة الهلال بعدد ديسمبر عام 1920 وسمنها النجلى بنشر الشوقية بينهم نعيمة عوضف شوقي بالمسطحية ويعد في القصيدة المذكورة من الحشو ويوم. ميخائيل نعيمة ويشر في كتاب العربال مقالاً شيب عن شوقي ولكر في هذه المرة

ولكن العقاد والمازني عادا وانتشدا أحمد شوقي بمسنية تذكريمه، ورأى العقاد أن شوقي بمسه يقوم يمثل هذه الدعوة لنقمة ويستجده ماله لذلك، ويرى العقاد أن الذين يشرفون على هذا التكريم كنههم أصدقاء شوقي، ولقد أصدرت مجلة السياسة الأسبوعية التي كان يرأسها د. محمد حسين هيكل عددا خاصا بمناسبة تكريم أحمد شوقي عام 1927، وسكن العدد كلمة مدحا لشوقي ماعدا مثالي العقاد والمازني. فلقد انتقد شوقي بقدا لأدبا، ردت مجلة عكاظ على العقاد والمازني، وحسبت مقالا بمنوال حساد شوقي رأت فيه أن العقاد والمازني يطعمش بمال شوقي، ودلوت معركة بين مجلتي "السياسة" التي كان يرأس تحريرها الدكتور محمد حسين هيكل وبين مجلة عكاظ حول شعر شوقي وشخصيته.

وعلى أية حال فلقد تغير رأي العقاد والمازني عن شوقي بعد وفاته عام 1932 وكان رأي الدكتور ملك حسين عن شوقي ربا متذلا

5 - أحمد شوقي وجماعة أبولو

تأسست هذه الجماعة الأدبية برئاسة أحمد شوقي وكان خليل مطران وأحمد محرم نائبين الرئيس وأحمد ركني أبو شادي سكرتيراً، ومن بين أعضائها الدكتور إبراهيم ناجي، علي محمود طه، وعقدت اجتماعها الأول في بيت أحمد شوقي في 10 تشرين الأول عام 1932، وأشرفت على مجلة أبولو الأدبية التي كان أحمد ركني أبو شادي قد أصدر العدد الأول منها في شهر أيلول من عام 1932 والثاني في شهر تشرين الأول عام 1932 ولم يكتسب حظاً إبراهيم أحد أعضائها لأنه توجه قبل تأسيسها بثلاثة أشهر. فلقد توجه حافظ إبراهيم في 21 تموز عام 1932، ولكن أحمد شوقي توجه بعد تأسيسها بثلاثة أيام يوم 13 تشرين الأول وانتخب خليل مطران بتاريخ 22 تشرين الأول عام 1932 رئيساً لجماعة أبولو. وخضعت المجلة عددها الرابع وهو عدد كانون الأول عام 1932 لتكريم أحمد شوقي.

وتعلقت لفة السلام وخالفت

مديني في لغة الهوى مهنك

إن تكرمي يا راحل شعري إني

انكسر كل قصيدتي إلا

أنت الخيال، بديعة، وغريه

الله ماضك، والزمان رواق

وأصبح أحمد شوقي عضواً في مجلس الشيوخ عام 1924

أخذ كهنه الشعراء يترددون إلى بيته وزاره شاعر الهند الكبير مانعز 1926، وكان شوقي يردد أبيه علي وحسين في فرقة حيث كان يدرسان، ويؤز سوريا ولبنان، وسمي أمير الشعراء عام 1927، في مصر في هذا المنع الطيبة الثانية لبوانه الشوقية، وكانت الطيبة الأولى قد صدرت عام 1898، وبمناسبة مرور الطيبة الثانية من الشوقية أقيمت له مجموعة من حفلات التكريم، ومن مسموا في هذه الحفلات محمد كركر علي عس المجمع العلمي بدمشق، واشترك الشعراء الحاضرون في وضع تاج الشعر العربي على هامته، وأعطى حافظ إبراهيم 1872 - 1932 باسمه ويسم شعراء الهلاد العربية البهجة لشوقي وقال معاصره شوقي وعطاليه بالتجديد والتغيير لأن العالم كله قد تغير، ولا يجوز للعرب أن يلوخوا مكانه.

أمر القولة قد أثبت مهاباً

ومذي وهو الشرق قد بعلمه ممي

وأهداه الاتحاد النمساوي المصري بهذه المناسبة كتاب من الذهب الحالص، وقال في هذه المناسبة أحمد شوقي

كلما أن بالمرالي جرج

لنن الشرق جنبه في عمار

وخمسة الممعد الحادي عشر للمجلة لدكتري حافظ إبراهيم وهو عدد تموز لعام 1933. وأخذت هذه الجماعة الأدبية تعميمها بميله إله القوي عد البروني ابوتون، ولقد اعترض عباس محمود العقيد (1889-1964) على هذه التسمية واقترح اسم "عطار" و

٦ - قصائد شوقي عن الشام

كتاب شوقي، كما يسمه د شوقي شيف، شاعرًا عربي. "ي يتحدث عن عبود حشر مع يتحدث عن نفسه، نظم قصائد عن مصر والأقطر العربي الأخرى وترك مجموعة من القصائد عن دمشق منها قصيدة بعنوان "دمشق" أنشدها في 10 آب 1925 بتجميع العلوي بدمشق ثم ناج جلي وأنشد رسم من بانوا

مضى على الرسم أحداث وإزمان
نولا دمشق لما كانت حلة

ولا زلت بجني العجاس بغداد
أملت باللو واستطعت جنة

دمشق روع وجنات وريحان
جرى ومنطق يقاتلها بها نري

كما تفكك دون الخلد وحنان
دخلها وحراسها زمره

والشمس فوق نهرين الماء عتيق^(١٦)
ويركز دمشق في قصيدة القاص في قصيد

الثاني عام 1926 بعنوان "كسبة دمشق" وذلك بمناسبة الثورة السورية الكبرى ما بين عام 1925 - 1927

ملازم من معيا يهودي لري
ودمع لا يكفكف يا دمشق

ويي مما رمتك به الهالي

جراحت لها في القلم عتيق

سلي من وإع خيلك بعد وعين

أبعين شواكو والصغير طريق؟

وللمستمرين وإن الاتوا

هوب كالحجارة لا ترق

دم الشواكو تصرفة فرنسما

وتلم أنه نوز وحق

وللعرب الحمراء باب

بكل هو مطر جدي يدي

جزاكم ذو الجلال بني دمشق

وعلى الشرق لونه دمشق^(١٧)

٧ - عن العلم والعلم

يقول أحمد شوقي في قصيدته المصروفة عن العلم

قمت للعلم وفاء التهجلا

فكاد العلم أن يكون رسولا

أعلمت أشراف، أو أجل من الذي

يجلي، ويظهر ألقا وعولا

ولذا أصيب القوم في أخلالهم

فكاد منهم ماكبأ وسولا

ولذا انصماء نسلان في أمي

وطبع الرجال جهالة وخمولا

إن التهم هو الذي قلتي له

أما تحق أو أبأ مشغولا^(١٨)

٨ - لقد روى أحمد شوقي الشخصيات الأدبية

والوطنية في القوم العربي والعالم معها رثاء

للمنغولي (1876 - 1924) وحافظ إبراهيم

(1772 - 1832)، وتولستوي (1828 - 1910)

لي جنة تراف بي لمن علي من أبي
وكلُّ شيء مرني ثغيب فيه مذهبي
إن غضبة الأهل علي كلهم لم تغضب
مشي أبي يوماً إلي مشية اللورد
غضبان قد غصص بالضرب، وإن لم يضرب
لم أجد في مثله ضرب جفاكي من عرب
وهي تقول لأبي باللهجة المشرقية (23)
ألم تكن تمنع ما يمنع إذ أنت صبي؟

وهناك مجموعة كبيرة من الحكايات نظمها شوقي على النمط الحيواني وهي تشبه إلى حد ما حكايات طفلة ودمية التي ترجمها عبد الله بن الصنع في زمن الخليفة أبي جعفر المنصور حوالي 750 م من اللغة المانوية وكانت قد ترجمت في اللغة الهندية القديمة وحكايات الحكاتب الفرنسي لافونتين.

وقد نظم شوقي قصائد عن العمال العرب والنساء المربيات وعن كل الموصوعات التي كانت تثير الجدل في العمال أنها العمال أنفسهم هم كذا وكذا (24)
وأصبر الأرض ظلولا سيحكم أممت يبابا

ولم يمس أن ينظم شعراً جميلاً عن جمال المرأة الحبيبة وهي الأم وهي المواطنة الصالحة، وأشهره في العزل التالية

خبروها بقولهم : حسناء
والقواني يفرهن الثناء
نظرة فاطمة، فسلام
فكلام، فحمد، فلقاء (25)

وقاسم أمي، ومصطفى كامل، ومحمد عبده، وحرجي ويدان، ومحمد ميمون، والدكتور يقوب صروف. ويقول بمناسبة مرور مئة عام على ميلاد الروائي المصري فيكتور هيجو (1802 - 1885)

الجمال بالهبة كعما صرورها
من هجر آدم ماها تفرير
ويقول في رثائه لنولستوي

نولستوي، تجري أية العلم دمها
عليك، ويحكسي بالسن وقهر
وشعب ضيق الركن ذال نظير

وما كل يوم لضمير تحير
ويطلب فلاحون أنت منازم
وانت سراج قسوة شير (26)

ويقارن شوقي في هذا الرثاء بين الروائي الروسي نولستوي والشاعر العربي المرمي، ويجد أن شبيه كبيراً بينهما

ويرثي المجاهد العربي القوي عمر المختار الذي بشقه الأبطال عام 1931 ويقول
ركنوا وفلك في الزمان لواء
يستلخن الوادي صياح صماء
يا ويهم ذنبوا مثارة من دم

لومي إلى جبال القدر القمامة (21)
ويقول في رثاء الشاعر حافظ إبراهيم (1872 - 1932)
قد كنت أؤكد أن تقول وثالي
يا مضمير الموتى من الأحياء (22)

9 حكايات للأطفال
نظم الشاعر أحمد شوقي مجموعة من الحكايات هي للأبطال وإن كانت مصلح للكبير
أصب منها قصيدة الجدة يقول فيها

١٠- مسرحيات أحمد شوقي

- 1 - "مصرع هكليونابترا" أولى مسرحياته تجري الأحداث في القرن الأول قبل الميلاد
 - 2 - "قمبيز" تجري الأحداث في القرن السادس قبل الميلاد، وتدور الأحداث في مصر التي احتلها القائد الفارسي قمبيز مستعلاً فبلاد الأوصاف هي
 - 3 - علي بك الكبير تجري الأحداث في زمن الماليك، حوالي 1970
 - 4 - "مجنون ليلي" تجري الأحداث في عصر الدولة الأموية في زمن الخليفة معاوية بن أبي سفيان مجنون ليلي هو قيس بن الخوارج وهو من بني عامر، شبيب بأبلى وتلك حيل بهيه وبين الرواج بها فتزوجت غيره واشتعلت بقلبه ميرال الهوى حتى أخذت عقله، وليلي هي بنت المهدي
 - 5 - عترة
 - 6 - ملهه كست هدي
- حاول شوقي أن يؤسس المسرح الشعري واعتمد على لتاريخ العربي القديم والثناسوس فتجدي أحداث قمبيز في القرن السادس قبل الميلاد و "مصرع هكليونابترا" في القرن الأول قبل الميلاد و "مجنون ليلي" في العصر الأموي و "علي بك الكبير" في العصر المملوكي، كما أسفنا، واستفاد من المسرحية الفلاسفة المرمية في القرن السابع عشر، مثل مسرحيات كورنيلي وراسين، وحاول أن يجعل هكليونابترا (69 - 30 ق.م) بطلة مصرية، وحاول بها أن يعارض مسرحية شكسبير (1564 - 1616) في مأساته "أنتوني و هكليونابترا" (1607) فحاول شوقي أن يجعل هكليونابترا بطلة مصرية، فلقد طلبت تقيم علاقة مع بوليبوس قيصر (100 - 44 ق.م) وقبعت بعد ذلك علاقته مع بطوليو ورض قيصر روم و"كثافيوس" ثم تحيك مؤامراً، صده مع بطوليو ولذلك شى عليها حملة عام 30 ق.م وانتهت بمصره، وانحصر بطوليو أما هكليونابرا فطليبت من حشيتها. إحصار أقصى الليل، ولستعها أقصى وقتلتها

الهوامش

باب الكلام

□ محمد المهدي *

هدي جهات الأرض فدأمي وإبراج الحمام
وعابر يرتد في خوب ليقرأ ما تكتب
فوق لزواج الرخام
من قال إن الشعر يفقد طاقه إن كنت صاحبه
على درب الكشوف، وإن نمت حمله فوق التجدد
التي رسمت ظلال الأرض في داراتها فوق الدخان
من قال إن الموت يقتل لحظة، مدح صلوغ الوجد
بحو الشعر في ملكوته
من قال إن الليل قد أخذ الدخان كلها
ورمى إلى الصباح الدخان
تأخذ الفن وترمي سرها فوق السرير
تعيد للأشياء مصاف وشهوة جمر
لغة القصيدة والجمال
هل مكان للأحجار سر قبل موتك هاهنا؟
هل كفتت الجدران نسي سرها قبل الحفنة فوقها؟
أم أنها لغة تمدد جسدي
ترمي دموع كلامها بحو الفضاء
ليمت الدوري في كل اتجاه
ثم تنظر للنساء ليكن أشعة القصيدة والدلال
موت يرتد كل شلاء المحزن
تكن موتك يمتد إلى القصائد في دمي
ويقول للقمر المسافر فوق

وقب الكلام عن الكلام.
وقاضت موجة الدهر على حجر المكان
وقب الكلام عن الكلام مسافة
حين ارتقت بعض الأصابع لكي تلم كلامها
وتقول للهم المسافر في القصائد
ها هنا يتوسد الشعر العظيم على الخلود
ويتردي سر الرمان
ويقول للشعراء، لنبي الذي حمل الشدا من عطره يوماً
أديروا بعض هذا الكأس، ككأس الكشمب في
شهواته الأولى
أديروا لور ألكم الرهور وبعض روح الإنم
ما تركت قصائد في عيون الخمر من جمر
على ظل الدنان
وهذا على الباب الصغير عيون شعري
تهدي بيدك حو الفهم دالية وأصواتنا لنا
لنتر من شباكها حو السرائ
فهم لدت تسأل الأيام عن صغر
يمص من الأوتة
كفي يمر الدمع من جسد إلى جسد
وتهرب بعض أحلام الصغار إلى المراعي
توقظ أسد من أفضاه
وتدور أرضة الحسن
تنتقل معبرة تروح إلى الحروف
فينتشي فيها الكلام على البين

* نثر نثر في عبارة باب الصغير وفي أبيه كثير من نثر
الجهت

هيا بنا يا شاعر الأجساد والأحلام
نصنع سهرة الطرفت قرب أدب
فنكون عشب خلود
وبنكن أسماء الميور إلى الجلال
هيا لمتح ديبك درسائل العشب
ما قالتك كعب تحصن الصدر المدور بالزهور
ترقى الأجر، عملكة الابل، وحبز هذا الوجد
في لوح الخيال
ودع الفتنة بعد من سميت الموات إلى الحديقة
كفي بناجي عطرها، ألق الضمير
فهمي أنثي الجميلة يا نزل
واترك حروف الاسم فوق القبر
قد يأتي إله بمضيقهم، ويرمم الأصوات، ما كتبت
بواقي عشقهم من بعض أحلام التمسك والكلام.
هذا إذن جاء الربيع إلى القصاد بنت
فدع الحصور بقول الشعر في محرابه ما يشتهي
ولقد عيون العلى، موأل الصبا، ذوبنا نحو التشهي
خاتم الأكوان والسر المسافر والقبيل
هل كفت منذوراً لأعياد الربيع وظلها
أم أنه فصل القصيدة، يهمني فلك النساء
لترفض العيلة، وترمي للدروب روايح العايات
من عطر شفيص بأحد الأنثى لهاب الشهوة الأولى
نمق إلى يرقو عند سرتها الحماة
باب الصمير يزور المأثور من القوالم
وبعض نحو الشرق في جمل وأسماء
وما ترك الدماء على المدر والسماء
فهم هبور من هالي البيت هريك سمعة
أو لست من آل البيوت على البيوت
وروجه عند الهيام؟

هذي الشراة من غيوم الشعر ترسل
برفها صيف على باب القصيدة
تعمل التهني في ضوء الهلال
وظله فوق الرخام
الشعر حين يصعد الرؤيا ويمسك ضوءه
تأتي الإث إلى القصيدة
تقرأ الأشعر والحلم المسافر
ثم تهني لليوم بأن فيها دورة الأنفاس
والماء المصن، نوالد الحق الجميلة والسلام
بنب الصغير وشاعر يرسم النجاة للطريق
يمر الحكامات من قاموسها،
فتصير خبراً طيباً،
شهوته الأولى على باب الحكاية
كلم دارت به كائن، يصير إلى الحبيب
وقد تجلى بالجمال، برقة الأحلام
أن صيري إلى أفق الجلال، وسفرة الوري العبق بالحبيب
ر ميري إلى حب بارج سوء هذا الصوت
موت شدي الجميلة فوق ختل الأمصنة
ما رلت صعي في دروب القبة الحمراء
قصر الحب والشوق المدمى
كفيم حوروت الصبية، والمواحد ترسم لأمت
في عرسه الأحلام
كفيم ناديت الحجارة وأردت من الكلام
دروب ذلك الوجد في أصواته الأولى
ليملو فوقها سر الدروب
وقف الكلام عن الكلام
فصوت دمع الوقت منهداً
على نخل المكس، وصوته المحمول
في رق الحما إلى القلوب

قصائد

□ ناصري الدين *

أصواه فتندليك الحادة
مرقت ظلي
وجسدك المتروح
بأنوابه الملوّه
لوه بوصلة حسدي
لن تأسر روحي
أرنياً تحت قيمتك
ولي تطلقني لعبة خشبية
تهرلك أعضاده بظيومتك
وبسوتها تتحدث
لن ترائي بيده في فصائلك المظلم
ثم تسحبني مديلاً شاحباً
من حيب معطلمك
حريتي جعل من نقابت مراحلك
وعجله حصورك
تفنن في دموع تسع على خديك
ومن طلاء وثف
يظفرس انمالاتك
أيها البهلوان
لن ترائي على مسرحك بمد الآن
* شاعر من سورية.

تلف

تهمس بي أن الموسيقى تروجك
وروائع المعمور تحملك تنتها
تهمس بي أنك تجس من المفاجآت
أن غهاب من حولك يحبك
وانتظار من تحبهم
يشير فيك البسكة،
أن الظلام يخفق منوتك
وضوء المعجز يجملك ترتجف،
فما الذي حدث لك
في ممتلكك؟



البهلوان

أيها البهلوان
ثم تعد تثير دهشتي
ولا ترسم فرحي وحربي
ملاصحك المشوّه
أعشت باصمرتي

رتابة

قملرة الماء التي دلت
ضوأل الليل
جمعتك تردد آية من الكتّاب
حتى أفقدت معناه
ككاس الشاي الذي سقطت مراراً
وسهوت عنه
جملك تستعيد متولتك تكله
أما الريح العاتية
التي صرخت رجاء ما فلتك
فقد رسمت أدبك
واقفاً في وجهه
حتى نداعت



طيور العزلة

عندما ترفأ إليك
فيور المرله
تدهكر أنفه الأشياء
التي فتدنها في مقولتك
قلامك. إبريم حدائك
س معك محطمة
تعاتب الأم
على نروه قامت به، دون أن تسمطحك

ولا بين جناسك.

سأكون هذلياً

يمرّد على بواقك القسية

يفهمي بسرّه للمايرين

ويحملهم شوقه إليك



توازن

حين نهور علي الأحلام

أتمسك به

لاكتشف ذاتي.

حين يفسو علي القتل

اتكفي على المواد

لهسير يومليتي

حين ينوء الحسد

اتشبث بالأمكنة

لأستعيد ملهض جسدي

حين أتحول إلى تمثال من القش

الحأ إلى تكل ما هو مؤث

لتشرق روحي

حين أسمى غراباً على فمس

أنج ملولتي



تسبليقُ الأشجار وتسقمكُ ثمارها
 دوينَ رغيذٍ إلى قضمِ إحداهما
 عذراءُ بدمك المولدة
 تجلسُ دمه في راييتك
 لأجلِ ضلعي ترصفتي على المقعد
 ذوقِ تمنحيه يدلي الحجوة
 وتوصلها إلى الممرل

تعتفُ أباك
 لأنه غصبُ منك ذات يوم
 فحسبت معرفته
 عذراءُ ترهبُ عليك
 ضيور العربة
 تشتمُ أقرانك لسرقتهم ككرتك
 وتحلمُ المايهم



قصيدة

□ نديم الخطيب *

عن قلب ممسّ
ويداوي عشب الريح
وربع الانتصار ٩٩
وجهد الآخر
مستوفى بحد البدء
يعطوي قلب دهر
ويحسب قلب دهر
فمرا كتب
وعكس النجوم مدمولاً
وعكس الصمم ندراً للهدر

* *

يا صمّية
هامت الموجة في اليوم
وغطى سائق الأكفان وجهي
فحسبت الموت في روحي
ولملمت الغضن
ريحاً تمّ
أفاه الفسيّة . أم قرّ النهار

* *

وتواصلت بصحو الحلم
وارتاحت على خديك عياني
ولقيني . منمنمن ككاليل
والسيف جملز

يا صمّية
مد تمعدن بسر الحلق
وانسلت رؤيا
من تقويب الريح
تروي . شوقي انهاري جباري
أوزقت أسفارهم دهرأ
وعاصب . بلا قرار الأبدية
أبع الحوف
وعص الجرح طرفاً . هن نداعات خفّة
هن بداعات يلون الحبيب
ترقى عتبه الأسرار
وعنا من هوازي الملك المحكوم بالملك
ويخشى بسلك يوم المنية

* *

يا صمّية
است وجه من شدة
عادل صمم
قدم الليل في وعس النهار
وارتعبت في ظلال الرمن المنهور
نسلو وهلة الوهي
وهاب الموج أمشاط الجعز

* *

أي حلم يتراعى
ي حلم يتراعى ... ٩٩ يمسح الأحرار .

الشجرة

□ عماد حبيدي *

رَيْبًا مِنْ قَاعِ رُوحٍ مُضَيَّرَةٍ
وَأَنَا مُشْغَلٌ دَوْمًا عَنِ الْأَرْضِ
وَعَنْ أَوْفِئِهَا
سَتَحْتُ الْعَرْفَ رَيبًا مَبْرُوحِي
وَرُوحَ الْقَمَّةِ الصَّهْبَاءِ يَوْمِيًا
وَأَمْضِي بِمَا مَتَاهَاتِي وَرَقَصِي

* هَكْدَا مِنْ شَجَرَةٍ
بَدَأَتْ خَوَاءً أَسَاغَ الْحَيَاةِ
لِتَقِيمَ الطُّكُورِ
مِنْ تَفَاحَةِ الدَّمْعَةِ
وَأَمْتَدَّتْ تَوَارِيخُ مِنَ الْحُبِّ
مِنْ الْأَجْرَانِ وَالْقَتْلِ
وَشَرِيخُ جَمَالَاتِ الطُّفُولِ
وَارْتَدَشَتْ سَيِّدِ
الْحَجَرِ
بِأَنَّكَ الْحَمِيَّةِ
كَرَّ عَمْدِي حُلْفُ تَبِي عَسَلِي
رَى لَمَعُ الْعَصَمُورِ بِهِ
يَقَرُّ بِعَصْرِ شَمْرِ الثَّيْرِ
حَمَلْتُ بِحِمِّي
يَهِي الْعَصَمُورَ كُلَّ وَاشْبَحِ

* هَكْدَا مِنْ شَجَرَةٍ
بَدَأَ الْحُلُقُ الْعَظِيمُ
وَأَنِّي يَسْتَعْمِرُ الْأَرْضِ
وَمَنْ يَسْبُغُ فِيهَا
أَدَمُ الْحَمَلَةِ
ذُنَالِكَ الْيَتِيمِ

* شَجَرَةُ الْبَرْقِ
وَمَا حَمَلُهَا
مَا سَرَعَ الْوَمْنُ
وَحُلِقَ الْفُصُصُ فِيهَا
أَمَّا أَرْوُغُ صَوْتِ الرَّعْدِ
هَزَّ الْأَرْضَ
هَزَّ الْأَرْضَ الْأَسَاسِ
هَزَّ التَّبَلُّغِ
مَا جَمَلُ إِيْجَاءِ الرِّبَازِ
تَهْلِكُ الْحَرَرُ وَالْحَرُورُ
وَنَبِيكَ
لِحِكْمِي تَنْبُتُ الْكَمَامُ السَّمِيرُ

* كُلُّ شَيْءٍ بِدَوِّهِ وَارِثُهُ
كُلُّ شَيْءٍ بِدَوِّهِ مِنْ شَجَرِهِ

حبيبي

وكنّس لي لو يثابا سرّة

* جانت النخلة

في ريّ حصّاني بدويّ

ثمّ تمرّت

وارتبي وأخة العري

ابداً تي

ودامت

وهافت

واستحالت

قمرّاً في شجره

* امتطي دراجة الأوهام

يومياً وامضي

في طريق اللاّ الثّبات

وابّ اللاّ انتماء

وأنا اللاّ الثّبات

إنني عبء عواياتي

وأوهام فتونني

* شجرة الصّيف ما أجملها

شبهي

شبهه مسحرة من الأنوار

في قلبي

يرسي جنب الشّوك

ألم أصبحت عمرّاً

أمصّح للشّوك

وأفثت

عذابات الحيات

* مكثنا صرّي ما أجمله

ضناّ يقفل الشّجرة

وحثّ لاحقت ابن صرّي

يسرقّ الجوز ويغفّيه بجوف

الأرض

لصّي يطعمه فصل الشّاة

* كتّر عدي حورّة عملاقه

محرّ الموسّس بها الجدع

فأرداه

أم لو صوّرتك شاحبة

ياهمّة

خيمه نصرت صرّي

يعملّ المشرّعه

زحمة توبّ

مكثب واشتب

فندّ ذلك اليوم لم أذهب

إلى حيّ المسوك*

وسامضي القمر

محرّوت على فتدي لتلك

الشّجرة

* اسم للحيّ الذي كانت فيه الشّجرة

بحار الشدا

□ صبحي سعيد قصيداتي *

من ميمم عميق شهور من النعم
يعرّو الحب، لمن الجود والعكرم
بالنور فكراً، خصيباً وافق الشنم
لأنهم الحب بشري في مروج قمي
والدمع نسر تفلّت في رحاب دمي
ملك عرب، م مطلب العجم
نروا الزمن بمر السيف والقلم
عيد بترتهم، للحير والدمم
يلقي مبدعهم، للمحرق الوح
قيراً يصممهم، في مروج الندم
مواكب النور، في الأوهام والسقم
تعود صاحبها، كالكاتب للعجم
شسام محبّك، جساد العنث بالديم
لسو صلب عهد الوفا في معشر الأمم
دوح الين، ومسرى السحر في الكلام
منرت مصرجة بالحلم للقيم
تمشي الأنام حجى، من ميمم القيم

هصت بحر الشدا ريلة النعم
فلن قلبي ربيع دئم حرب
هذي جنن النهى في أرضنا هزجت
لولا العراق، ولولا القدس في مصر
هذي دموعي على الأحباب تحرقني
ما بال مهجتنا، بالدمع منهكة
أجداب شهيد، صيد ونعرفهم
أخير بارلهم، أمس الأولى ميماً
أعداؤنا مئة، والحمد مالمهم
أرض العراق غدت، للوغد طاعنه
يا سمكن القلب لولا الحب لانتشرت
والحمد سيم مافنت مروع
يما روضة الروح إني كالممام إذا
من راحتك الماسوف اكسرت بشراً
في وجتليك ريم من حل حلقه
تلك الحروف إذا فنت بشرك
هذي دروب الملا في الأرض هائمة

لا يصدقُ الله من صبحوا بوجديهم
 ما لم يعودوا إلى الأيمان في جسدنا
 ماوا بشرهم . كمرأ عسمة
 لا تمثل الحق والبريق انهم
 بدا ففالت فرب الجهل فيك عتق
 العوالتش ومب صمب حمدليب
 من صدره عبق شئدو سمئعه
 تربفه جدول جادث مرانئفه
 و صبحوا شيعاً في صبح مستقم
 قسوته وحدة، يا الله معتمم
 وزيم اندروا في عيب لعدم
 صمبوتن من الأسوار و لهم
 رباً صبح حبوش العشم لهم
 تحيي السفوس من الأجداث والرمم
 حمراً يفيض نهى في العشق والهمم
 سوراً بصدر ابي تابن القسيم



الرسم بالظلال

□ حلال قصيماني *

سوي استنادة مُطلق
نشر الرماد
على اوتعدشت التهب
وحكمتم ثمنى الرمل
ن يدمي اليد
تمت الشمتن
ن نرجي السؤال
الى انكسر النور
على نرق الجواب
لعل فيما يدعيه الموح
ماطه
تؤنبي الرياح
على سم البحر
وهو يؤذ الآتي
ويطلق للنسرا
مداء مرسد العيب
على ابهلات اشجب
وحكم استلاب النور من معنى الظلام
نحش ره العبر على حيد الصدع
ن يستل المهي من الرج
ن يدري السؤال

عدت بميك دكرات الظن
عدتت الى شردها
اثر م حمد الشعاع
على الرمال
هاقت نذر الدال
بد عشه الدحد
توزعت
ما بين اهراف المعيب
وبن معان لوجيب
يا منهل لاينلاف
هل لواكتب التشريق
الا ن ترى
بمواكتب التعريب
ستر غشوة لانوار
وهي تهيئ دور الانقطار
مراعم الدكرى
وتوسم بالظلال
مشارف الرمن المعيب
بن جدواں النداء
ودن عقين الرجاء
وليس للاتي اليك

وما يُجيب الشُّعْ الا عن تراث الريح

وهي تعبد للأطلال

أنساب الطلال

وقد سقاها العصف

في زده

مروله الوحيب

لا تقولي روح الندي

أو سمي رجع الصدي

فالرُحمة المعصية

ما زالت تصاوج

بين تكئين الرحيل

وبين وجدان الأصيل

هكأن دوس العُزف رفد

وترهق مرثع النسيب

إن أبدت له العيذ

ما لم تجرح الدهكري رؤد

وتسكن الجوى مداد

وليس بين العين والأليف

إلا وصمة

وتضيق في سبيل الوداع

على دجى الصبح القريب

و تعجبي

أني انتظرت على رصيف الزم

أرصد ما تبقى من سبين المعز

علي

أوجز ألمعي وأياماً خلت

هأري بها

ما لم يكن يوم سلوت

وقد عرفت

بأن لي حيتاً به

أنأي بقاظة الرمان

ويالذي أبقى لدي

على ندي

العصر الرميب

هتوسلي ي موجبت العمر

دلعيب الذي

إن رهقة السحب

مطر درود

أو مهكته الريح

يقف شدة

ما إن دعص الفينذ

سبح سمع الحمرن

دلتوق التدسي

بوس تيجي المعيب

ثيمود في لق المصول

وقد نمرؤ الجره

صحب الرحيل

على مدى الأمل لمريب

وكيف ري عمر العيب

تعلق رويد في وس الأيد

هالمكرنة الدات

حتى إن ندا في الحلم

حب أتي رؤد الصبح

يحيى دونه

فليس في حجم الرأى
 إلا حيناً لحيناً
 ككُتُبٍ يسطرُ الآتي
 باروقه بعد المصبي
 فتدرك يد
 فيص من الدفكري
 وعين من شدى المصبي
 إن عبق الزمن
 ورحمت بجوادة
 دافرة المشمب

ألق الرجوع
 إلى ندى المحتل الحصب
 ورؤاء عرفة كم الدكري
 نودع ما يؤوب
 وتستريح إلى الذي
 ينأى وراء العيب
 ينتظر الأياب
 على ليلي
 اليبس الحصب
 همتصحي عيش الروال
 وهاتبي شفق الهال



قصيدتان

□ ريماء المحمد *

وبأن في داخلها امرأة
لا يمكن أن تنكسر أو تنهر
وبأن صوتها يعلو ويعلو
حتى آخر الصوت.
فوق أن ترتفع أو تنحرف
فردا بها امرأة هشة كعصاه حبيب
تتحطم من أمة يد
ومن همة تنكسر
تجرحها وردة
ومؤلمة سمعة عمرة
امرء حبيبته ومهنة يصاد
امرأة مهاجرة بالصمت.
ومسكوبة بالهوف
مؤيدة بالحرى، ومطردة بالخيبة
وعبث تحول الإهلات
من قبضة قدارها الدنية
هكل بحمة شرق في سمته.
منقاه الليل
وحكل عيمة تحط على شرفة روحها
بندف الرياح
وحكل وردة تنفتح في دراري قلعه.

1 -

أنا المرأة التي شئت لي

دم غد انكسر
سبحاً أم مسمه فكى
بهمة مدعورة حكما لو ر يدأ
نهرسي بقوة
وقفت انظر بمررتي ههالي م ريت
هل هذه المرأة التي شئت لي
هي اب حفا؟
ام ان ثمة امرأة أخرى سواي؟
تنظر إلي بعينيها الحائرتين
فلما تنكاد تتعرف إلي
ولا تكاد اعرفها من تكون
امرأة تيدي عهشة ككصباح مكسور
امرأة هوت من سماء حلامها
ماتر صيب يبدف فيه صيد
فلما رص بحصنها
ولا قصه يصمها اليه
امرأة توهمت أنها قديسة يوماً

-2-

ذات ليل خريفي

مدممٌ.. ضمُّ لو مي كنت حليمٌ..
ومثلما يحدث في الأحلام تماماً،
فما جدو ذات ليل خريفي..
على سماعه بزرده
بصافحٍ وحبي.. وبوقظني من نومي..
مؤمدي على حبهني للتحية
وحسدي يرتجف ضفصفور
تحت المطر
لماذا ضل هذا البرد بي الي؟
بردٌ في حراف حسدي المرتشف
بردٌ في فراره القلب
وبرودة في الروح بعداً
لماذا فراشي الوجر
لا يبعث في شرايبي الدهشة؟
لماذا يرتجف عيني مثلي
كف عصص شجرة عذبة..
تحت سيبه الأمطار والرياح؟
علم مي است مصديه بالخمس
والشتاء القرم
لم تفرج أجرامه بعداً
لنكنه هو ذلك البعيد البعيد
ذاك الذي فكس اسمه يوماً حبيبي
والذي توهمت به ذهب في المسير
بصم؟
يا اللام فكف اقتنعه الآن!

يعتال الشقاء بمواصفه المجنونة

وكلمه انشقت سمازها عن قمر صيفي

بينلمه الحوت

وكلمه انبثق مدممٌ درب للحرية

تحاف السفر والمجهول

وكلمه امتلت لحيرته يد.

تحس أن تمد إليها يدها.

تحس المرأة القابعة في فرازة بسب

والصلوية أبداً..

على جنراي العوض والترقب

تحس أيضاً هذا الرجل الضيق

في عالج

مدعورة تبدو من ألامه المزروعة

في ثوبة أحلامه

فتقف مستمرة فوقه..

تصعد عليه بكل ثقل روحه

وأوجاعه

هكي لا تنفجر تحت قدميه فجأة

فتتأثر أشلاؤه

ويصغر من حولها الولم!



أفتقد ذراعيه وهو يضمّني إلى صدره-

وبعمرني درهمي حمده

أفتقد أقبابه التي سكّنت تبعث الدهر

بـ شرايبي البردة

أفتقد الآن ويعتقد معي فراشي

الذي تحول - بـ غيابه - إلى بحيرة قطبية

يفتقد سمريري الذي يشّ ويرتجف مثلي

من البرد ولو جدد لقرينه

أفتقد أهدبي وسببتي الحالية

لا، إنها ليست الحالية.

فهي ما زالت - ككداكوتي -

تحتل أهدمي وأحلامي معه

وصكبه معشوّ بكل ذكريت الحب

وأساره؟

أين أنت الآن من عمص عينه

من متعب قلبي وشوقي وروحي؟

أيها البعيد عني كنجمة الصبح -

الأقرب إليّ من خفّاض قلبي؟؟

ها أنا الآن أضغّ إلى صدري..

وسادتك الفاظيّة-

والتي ما زالت تحمّض بعبير نفاذك

عصيتك حكامّ وأقبلت ككلمة

مشجّ هيه وأحتك

وصكابي شجّ معي نفس أهداسي

وتنهذات الردق

فتأخذي حتى الشملة بشوّة سماوية

لا حدود لروعها... ولا صفاط لأفراحها

وصكابي عتصر حمزتي من شهاد بصاقيد..

وأهدابي الحكواكب!

أرجولك، أرجولك

أيها الحبيب العالي!

أب التي سكّت معبدك الإلهي

أرجوك أن تستلّ أياهاك من دهانز عمري

و نأخذ معك فصل الحريف ب حبيبي

هلا توقظني حمّ اشتبّ في اليك.

ككلما لأمست جبهتي

أتمسكه الأيادرة!



يوم صعدت الفراشة قطار الموت

□ بدیع صغور *

ومن الممكن أن تتم مراسم الدفن بعد إنشاء نظرة

أخرى

على من كتب تضييع وجهه فيض مساه
من الممكن أن يتأخر الثمن ويتوقف المعارفون
من الممكن أن تشمل الريح فكراسيهم
نكس يستعمل أن يتأخر الليل في الروال

4.

قبل أن يصعد الأمل جبل المنيب

نصب هيمته في الهواء الطلق

بين جنود الماضي وضباب المستقبل

مهرضون حمقى

وحملون معقلون يبهالون بفزوسهم على جنود الأيام

5.

لا نحاول سرقة الهواء من سطري

في المصعد هواء يكسني مكلل الردت

إذا نسعى نحو حطواتي

ما دامت الأرض تتسع لطفل الأقدام؟

لا نحاول ردم ببح الحياة

1.

قبل أن تصعد هراشه لروح قطار الموت

عسلت قميص ضولته

وشترته على حبل النهر

وعندم حبه طوته في حراشه الطلب

رشته بعطر روحه

كفي برتبه بطيم

معملاً يحليب الأمومة عنده يعود

2.

على تكفه الصمير رسم فراشه

وحرف عليها من نحة البرد

قبل أن ينام أظيق أصابعه الصغيرة

3.

من الممكن أن تشرد الأغنية ككمرال

من الممكن أن يتوقف عرق الكماس

من الممكن أن يتصلب الأصابع على ريشة العود

من الممكن أن تشرق حيال الصوت بالدمع

من الممكن أن تطير في الفراغ

في الأعماق السحيقة لودين العالم

ثم كيف يطلب لك.

ثم بنى صلع الحدائق

على الصفح الهيبنة

وقوى ألوج المضطرب.

توسد ذراع غيمة

واسترح على مقعد الريح

اتكئ على ذراع عريتك

وتلعب عري يوم قديم

اسيقض من نشء

فجر يوم فانتت

أو في ظهيرة مكشوفة بالخمول

أو في صبح ليل مسهب بالبرد والخوف

لن تجد عصفارك الريح

هذا الطريق سيوصلك إلى بيت المنظر

هذا النبع لنا جميعاً

توقف.

لأنك حتماً ستعلمش بعد موتي

6.

يشهدون قلاعاً وقصوراً

بينون سجوناً ومنازيس

يشتهون قبوراً ورتانات لا تحصى

مكسابل قبح ناشئة تحصدت الحروب

إنهم يصغون بما

لا شيء يتركه كونه لب

أيضاً

لا شيء سيقضى لهم.

7.

نصعد تلالاً من الوهم

نتردد بفتح نواهدنا للمدى

خوفاً من أن تسربك الخيبة بأهراهم

أو أن يخاصرك صبحي للقسم.

8.

درب من ضباب

مكشّر من هواء

تدحكر عليه

ودر ما شئت في الدروب

وعلى الأرضة

اصروح حكماً يحلو لك

في الماديات وعلى المسدرات

فوق الجبال

9.

الجهت مهاصرة بالقصعين وأولاد الحرام

الوهول تتسربل بدمه

والجراح نواصل الزريف

ولا من يرفو جراح النهر

10.

على مقبض السراب شدّ أصبعك الخمس

المهوات وصال

والمتعرج حوية

فلا تتأخر بيشهر سيفك

في وجه الضيابد

أو وفيه لثلاث حروب استباقية

بني داخس والبراء

ومن دمه اليسوس

ودم كليل

إلى حروب أحد وصمير.

من هرائم الروم وبشوق المواسم

إلى جنوب تموز / 2006

ورصدت مرة المسكوب على جيبس 5/2009

13

المره درب 'ميس

في حمى رومعه المده

'فب مسكوب' بلتمه وبه الوفد

لا تفتخر عث قلب

اسي وجدت في 'ندى' المره ممس حبلتك

وبمض رايحه الزيتون

فتعال يا صديقي محمود درويش بجمع مزار الدهر

عن شواهي هذا النيه اليعهد ..

تعال مصلّي قمصان البحر

ونعيد ترتيب الأحرار

تعال ملق أجمعه البجع على أسلاك الموج

شع خيط الريد ..

وتنشر قمصان البجع المري

فوق حبال الريح.

رمض / اب / 2011

11

في ككتاب الأسماء فوق أسماء أعمامك وعمتك

أملو الهم والستيمترات المتنبية لقاماتهم

قصيري القامات

طويلي القامات

المعلقة منهم والأفراهم أيها

طباشيرهم وآلوان وجوههم.

حيات القصب التي تصدوا يحملون

في ككتاب لديهم

ثبت القصب 'جد' ذلك

مزامح جداتك لمستبه

متصلقتين وشديتين

فقد عي طريق ومهربين

ملوك ونبية

سفنش صحراء وزغردات طهيم.

بحوث خلفاء وأمراء فذجرين

معلقات متخمة بالحصى

لأعلال ومصابر وعداري

كس يفتسل ذات ماهي بفدران الشمس

سيل من الدلائع والوداج والأسئلة

من جزبسية القمر؟

من أوقع روحك في حيرة المدم؟

ومن أسقط بعض حروف الأسماء

من ككتاب الردة 1992

ما همك إن حكيت شهدة على قبر بحر

حفيد ابن أبي سلمى

□ محمود الوهب*

يتمتع إبراهيم من عبوة ذهيمته يبدو عليه نوع من الاضطراب، يتعود باله من الشيطان يحاول التدقيق في كل صرداب وصلته عبر صوت غريب لم يتمخض من التعرف الى هيفضل مساحه الهلامي صدى الصوت ما يزال يتروّد في دنيه

مهمتي: الدنيا- المأموس- حدثك المائنه: أسألك: حثك علي

جهد ذهيمه في محاولة لأعده ترتيب المرداب هضم وعلمه وبدا أنه نجح إلى حد ما

- من حدثك علي بل علي المأموس بهم - سألك قبل ن تصدر ذبلك الصديه هدم عني قبل أن بدأ

مهمتي !

• يبدو بي غموم قليلًا ضدت وحيه شهيه لطفه دسمه وثنيه !

فإن إبراهيم خطمه وداخه م برأى يرفض هلف واضطراب - مع النظر في وجود أفراد عسره واحد - واحدا ضائف يريد التثبت من حقيقة وجوده و وجودهم. ظلّ واحد منهم مشتمل بشي م - حديث مختلفه - وكفوزس شي برتشف لفضمه ونحسبي الهضم - برمج نظريتي ظوميدي يذبح مسجون بتأليقات وصحفتان - مساع يتجددوا ويحتلمون حول شؤون مدرسيه متعدده - ثم تسعي اسه - حميدو ابراهيم المصير هذي الحميدو الكبري، تمثت لاهيه ببعض المايه - تعادله بصوت مرتفع..!

• لم تشرب شايك المصطل كفالمنده..!

حسمت عبدة البروحة م - راد إبراهيم التظف من حقيقته. فم الصوت الا مجرد حتم عابر، او هو بعض من الوهم او التهجرات. يتناول ضامن لشتي من يد روحته برهقه التي هغه بهم برشمه ببل شبيه الجاهلن، يعاوده الصوت. بهمن بهنوه. وقد اكتفى هذه المرة - ضلال هيم إنصتي، يتسربل برده أصود، لم يسمع لإبراهيم بالتعرف على هويته، أو ما يشي بهميته

إبراهيم، هذا بي بليغة، لم تخذ طلباتك بعد...! ويصيف على الفور

اتبعني إلى المعره الثانيه وإياك ان ترهب صوتك بداية كلمته لا زيد شوشرة، ولا مسججاً دع الأمر يمر

يسحب سلال هينه الأنس لموشحه بالتمواد. يعيد إبراهيم كاس الشاي إلى مكتبه. يتبع الظلال إلى غرفه مجزرة. عدد ن يستقبل صيوته العربيه فيه. لم يلق الروحاني يعلو على يديه شربه الشاي. وحين رته يذبح الفرعه بجورة. ثمنه بكاس الشاي وهي تكون
ليس من اللائق ن تترك الحميع. وسعده يهده العرفه...
.. هب ككس شاي حر ؟

.. ككسا حر وتشربهم وحيداً لا تمنع الروححه مستطرة. ثم هلب م كلب مهب و علقب انيب على روحه غير راعية بجشر مهبه. افطر مهبه فقلت ؟
.. من أنت يا رجل، وماذا تريد ؟
بتقه الصوت ويتساعل

.. خف لم يعرفني يا ابراهيم لا انا لتهد بمسك ولا. واعدري ان فصحت عن شخصي ورحو لا تحشني فقلت في حشيتي غير ممالك ولخصمي كلف ملب. ويعلم الحميع ممالك غير محبوب، بل هو مضطروه نعم هو مضطروه ويظفره بو الأنس حمومد. أله فدرهم الذي يدحمهم من حيث لا يحتسبون، وكفهم يتمون لو نهم يندرون على شخصهم حموحه، والصدي لأرادته الهدة القهرة ولكس هيهت هلك المستحيل بعينه

سنت قد عرفتي الآن؟ اليس كذلك يا بن بديعه ؟
.. من؟ عزرائيل؟ ويتطلع فيه شيء من الوهية والاحترام.
.. سي سي سيدي عزرائيل ممالك الموت لا يروسي ويتحدث الي ؟
.. نعم يا ابراهيم. هو بعينه فشدت الأجل ون الأوس. وما نت قد ودعت حبيبك بوقت ضيب حميل ؟
و جميع الدين يحبه وحيوبك قد حمسرو عداة الودع. لقد كلفك وحبه شهيه ليس ذلك م قلته قبل بحطرت ؟ لكفلك كطرب قليلا، عجيت على مسك. م الآن فلك ن نطلب م بريد هاب كلف تعلم على عجه من مري.

.. هدايني يا سيدي. هدايني كثيرا! كلفني بأني هكفا. ألكمد كلفك تأتي دون أن إندأ ؟
.. هداك بعد كفل هذه الحبه التي تمنع بها مولا وعرف ؟
.. ولخصمي في كمال صحتي والحمد لله.
.. صحيح لكن ذلك كان قبل النوحه م الآن هانت معلور معلور بالوحيه التي ألهمتها عند ساعه الاهرامه في تورس الرسم عطر مراح قلب المعب. ولا نمب مع القلب كعب تعرفه. أهيا اكلب م نشاء هانوقب يمينك كثيرا

.. هل تعني أنني اخترت حقيقي بعيني ؟
.. لا تتجنر حدودك يا ابراهيم ؟
.. وهل حصل مثل ذلك، لا سمح الله، ألسنت أنت من يقول بأنني افطرت من طعامي، فجنيت على بعيني ؟

.. نحن من حملك بكثرة ليكون لهذه الزيارة سبب مقبح..!

.. نعم. من أنتم؟

.. تأتينا يا إبراهيم. انتهى الحديث لتطلب من ترعب به 'و ينهي بكل شيء في الحن'

.. أكلت لطلبات مجانية؟

.. إلا تأخير موعد القيص.

.. قيص. أقبص ماذا؟

.. قيص روحك يا إبراهيم. وهل لي من عمل آخر؟

.. وهل يمكنني أن أفندي نفسي؟

.. نعمتيه. أبي شيء؟ وهل ست في دسرة حضومي. و في دار هسه؟ ست نزلو؟ يا إبراهيم..!

.. أراوغ؟ ماذا الله. وكفني الحياء. حياتي التي أحيها..!

.. حسب الحياة يتساوي فيه الناس جميعاً.

.. أقصد أن لدي أعمالاً وقضايا لم أجزها

.. فكل الناس لديهم عمل غير مجرة. وكلهم يتمون أو يعيشون فخر مد عشوا ؟

يُطرق إبراهيم. يحار في الجواب. يحدث نفسه

والله صحيح. إنه تدم القتل والحرق والمسلق السليم. وهذا ما يحيرك يا إبراهيم. لا تراه صاف حقاً
إذا ضعيف يسمح لنفسه بقتل هذا الأحد. والرد. لا والمتشكك أنه يتحدث مثلي تدم. لا أتراك أثرت مشاعره
بشيء يا إبراهيم؟ م أن ثمة سديلاً في مس السطور. لا سلاك الموت باني هضفاً هدا. هيتوم بعمله ويمضي
مد فظل هذا الحوار معي هل حلم؟ وضعيف حلم و.. في تقديم يمحنتي وعبي؟ هذه غرثي. وهذا بهتي..!

وها هي ذي أسولت أولادي وأحفادي تملأ البيت..!

.. إذا امضي وقتاً إضافياً. ساعة. ساعة واحدة فقط ؟

.. إذا جاء أجلهم لا يستقدمون ساعة. ولا يستأخرون..!

.. أنا لا أطلب إلا فترة قصدا الحاجة التي سأكتفي معها..!

.. وما الحاجة؟ هب قل بسرعة. هلوقت يمر. وهو ليس في صالحك. ثم ين لذي مهمه عن الطرف الثاني
من هذه الأرض. وهي مرتبطة بكم تعلم. في مكانك و زمان محددين.

.. هلا تضغط حدا عبرك؟ ثم ضعيف لك ن. تقدر على تلبية مهمتك بمواعيدك الدقيقة. فحده؟ لا ين

كفيم تقدر على ذلك والناس يزادون. ويرداد مهم الموت..!

.. عند تحول غضب الوقت. ولكنني سأجيبك. م دامت المسألة تتعلق بعلوم. وسفرة بكل شيء مبرمج يا

إبراهيم. سمع الأحياء الجديدة. موضوعه على جهرة التضمينوس. وحسب يأتي موعده. رسل إرادتي عبر
الأقمار الصناعية. م ستقبص روحك على الطريرة المدينة. هضفاً. جاء تصميمك في الجدول والألواح
ولذلك أسألك حاشك قبل تنعيم المهمة.

- ولكن الكمبيوتر والألعاب الحسبية، وسوي ذلك من أدوات، ما هي إلا معجزات نحصن الإنسان وحده فهو الذي صنعها بمطبخه ودكتته فكيف نستخدمها، وليس لكم يد فيها.

- نسيت أننا من يوحى إليه بأعماله طفل..!

- وتستخدمونها في قتل الناس..!

- نادى ب إبراهيم إنما لا تقتل إنما سهل تهديد قدر محدود في عني قدر الحي أن يمشي ويموت وقدر الحياة أن تعود الأنيثان من الموت.

- ومن الذي أوجد هذا القدرة ولماذا؟

- قلت لك لا ندخل فيه هو محطون وكل حركاته ضد الوقت وقد سبب لي ملامه!

- حاجتي أن أتحدث إليك في شأن مهمتك وديانتك، وسؤالي الأول هو

- لماذا تريد إنهاء حياتي بهذه السرعة؟

- لأنك انتهت وتضمني وحيدتك يد إبراهيم نفس وسيمون سمه وسيمه شهر وحمامه يوم وثلاث ساعات وعشرين دقيقة وسبع عشرة ثانية يمشي في الدقيقتين الحديتين والعشرين من الساعة التالية يحسبون كل شيء قد انتهى والعقيدة بقي حركتك قبل الموعد بقليل لا وحيدك لذي وقت فاصم

- وتكفيك ثماني حامي ومن ثلث قدرتي تكفيهم على الاستماع به والعمل على متابعتها وتمهينها.

- هذا الأمر ليس بيدي، ولهم لك أن تسكنني عنه..!

- الحظيفة تنور يجب أن تنظروا الوضوح وفق منطق مشع ومفقول. ثم إن الحياة جميلة ومثمرة، ولدي،

حكيم قلت لك، ما لم أقمله بعد..!

- بسطق والنقل يتولان بتلزم الحياة والموت وفي الحياة يد إبراهيم شرور وبس ههنية مستريح بسكت من النظر إليها وستدني بروحك عن التلوث به. ثم إن عمل الدب صغير لا يمتدح له ر تتكفي وهي لن تتكفي أبدا! عجيب مركب إبراهيم! لم تمل روحك من موت الحية التي عشته! لم يدمرك ما يؤمن إليه جدك الأول رهيو من حداثتي؟ أما تهتمت يوما في قوله وحكمته

سمعت بتكليف الحية ومن يعثر ثوبين حولاً، لا بالك يصام

ريت اندب خيط عشواء من نصب ثمنه ومن تحطى يعثر فيهم

- يا سيدي ما لم هرم ولم سم، وثق لأقول حد لا إلى رهيو ولا إلى ابنة ظفب بعد رات الذي لا يرى نهاية للإنسان لتعليم غير يحمل فوق له حديده! ما يطلع إلى الحية، المستمرة الحياة التي تمنح الناس، على الدوام، البهجة والنمو والارتقاء ألم تهمني يا عزرايل.

- تمت تهوهم يد إبراهيم، أمت لا ترى الأمور على حقيقتها، لو تعصب في الأمر جيداً لوجدت أن الموت هو الذي يمنع الحياة..! نعم الموت هو الذي يعطي الحياة قيمتها، ومضاهها.

لنوب إبراهيم في لغزعه وحيداً لا يحدد بمتقن يجري بهم إلى نعمه

متى كان عزرائيل يحاطب السبع بهذه اليمامة؟ ومن ير له ظل هذا الواضع، ومن الذي حمله على هذا النحو من طول الصبر وسعة الصدر ثم كيف يستشهد وهو الملائكة المعموي بشعر رصعي؟ بل من أين تأتي 'د ثل الجرة لأكلته كفا هلت'؟ لا بد من مرء قد حدث!

يسف العرفة صمت نام، بلغت إبراهيم إلى كاشي الشدي اللذي لم يمسهم حد يتورون وحدا، يرشف منه رشفا يمدل بين يراه لأن...؟ هب لم 'عد ري حدا، ولا أسمع ي صوب يصيح وهو يجرحت وجهه في الجهاب كفلها

..لماذا لا تشرب الشاي؟

لا حد يرد يلمس إلى 'ن المسكة لا تمدو ن تطوون كثر من كدبوس ثليل يشرب نوع من البذوة إلى نفسه عيده تحول إلى هذه العرفة تبحث عن بزهد الحلم، وعن يمسحه كعمل الثلث والألماس يحلو خطوات حدة يتحد باب العرفة بعثه بهو بهم بمداة رخته، فينبه الصوت من حديد

.. إلى أين يا إبراهيم؟

.. أيتها

.. ذهبت في امر طارئ، وقد علبت

.. لتفشل ومعي مع حد

.. وحصلت منه يا إبراهيم

نعوده ليواحس يشككت فيه بحري؟ كفيف عدوه كفل هذه الفترة؟ له بضفي مستملا بل ويصمر على أن الوقت قد 'د رصفه؟ تراه اقتح بحديثه، عذب يطلب له مدد! أصعب؟ لا يمسك، ولم لا؟ كفل شيء صدر محتملا، مهما يمكن من أمره عليك ألا تستملا يا إبراهيم..!

لا لن تستملا وكفيف يعمل مدم من سيجرمات سمعة الجواه العمى بسمه البووه ومن...؟ وضوء النهار، ومثل الشعر وحلمت الأحية وسمر الأصعب و و زود من كثر من لا يحفظ مرافقه في هذه الحية التي تكبرهي على معادتها!

ب مباشر يومت بهديل الهمام ورشفه العصير ن يمس إلى الشارع لدرى الأشغال بخانيهم بدرسية أقمارا تصاهي الصبح بهجة وشراف ن تشهد بمصك بعذب الأمومة في تحليلتها على الأجسام العضة حسن هدام وأبقة مظهر!

لا لن مكفه من ذلك مستحيل ن برك له الفرصة ليمضي من سريخ بصري في رحابه المقصود ومرافقه المحوم المارحة على هون لا لن بركه يجرمني عيون الزهر وعطر السماء ودهه لشمس وضوء القمر ولون المحر وراحة الحير وهداق القهوة، وشوة الحمر، وسوت فيروز...! يا الهي كفيف للانسان ن يحب بعيدا عن فيروز...!

نراه يسمع إلى فيروز...؟ والله لو أنه هل مرة واحدة فقط لكسر قدم استقلته ذوبت برد، من عمه الكرية هذا...؟

كضيف له. يقتصر معي حياء لم رسو من حملتي وقلديها. لا كتب كثيرة لم: قراءه.. بلاد بعيدة لم
أرهب قسيس عربيه براودسي كنسها. شهوات عزمه من برات شبعم لذي في مواهبه: كوان كثيرة لسمه من
تروال الروح تروا إلى روحه وشكله إلى حلوات جسمه بهر حلواته تطول ولا تنهي! لم تمنني ميوز
داتها

يا ريت أنت ويا في البيت شي بيت بعد بيت! ممحي ويا حدود العمه والريح! وأفلج بارل في الدس
تجريح! تصيح صريره. وم تعود تمل! وتصل! حدي تمل! وم يصل في التديل نقطه ربه يا ريب
- لا لن فعل دلتي عروايل. وليس من الانصاف لم فعل! (هارجوك لم نصبرف. لتعذر هذا لخصف
حالا! فهذا الوقت ليس للموت!)

- عريب مرك به: الرجل! ضعيف تستطيع تحميل هذه الدية!؟ فضفل شيء فيه. يدعو إلى الرثاء بل إلى
الشفه والاشمرار! هذا التفت حولك لتري إلى التحلف المضي. وإلى العشر وم يحلفه في الينس والفس من
مروان نحر مرص! لا تري إلى نلم الحضم ودلهم بل وإدلالهم عيرهم صدك! وإلى حور التجار
وتجاروتهم. لم تر إلى ما فعله الحروب بئس!؟ اني ما حكت إلا مقدا! ومخلص!

- يموت! ومشي ضمن الموت مقدا! لا تري أنه من الأهمل لضم ولحبه. لم تستخدموا! إرتضع في
تديل موازين الحبه. في حملته. فطر عدلا وفجده. وبشالي فطر نده وجمالا! ليس ذلك ما توصون به،
ونسعي. فمن بني الإنسان إليه. أو بعضا على الأقل!؟

- اتم فها. والله مسخفتي يا إبراهيم! على طفل ست ما زلت تامل ولم تفصح عن رغبتك بعد! أ
وم قلته لا بدخل في حسابات. فقل رغبتك لا تفصح من تلبتيه قبل موت الأول! فلو فرت ذرهم لم يبق
سوى دقات. دقات قليلة وينتهي ككل شيء.

- بل أنت الذي تعامل ولا تجيب من الأسئلة العرجة!؟

- أفكر يا إبراهيم! لم يبق غير دقات قلبه

- طيب هل تلمي رغبتك مهم! فكانت؟

- إلا تأجل ميعاد القضي!؟

- لا. ليس التأجيل!

- إذا افصح عن رغبتك، هيا بسرعة!

- رغبتك يا راي! زي وجهك ومعك فيه. فاب إلى الآن لم سمع غير صووتك. ولم 'ر من هيضك عير

الظلال والأخيلة!

- ولطيف يا إبراهيم!

- إنها رغبتك الوحيدة! ولا أتبدل عنها

تعود الظلال الأسود! إلى الظهور بلحم إبراهيم حركه سريره! حل الظلال التي تدنو منه برذا بلع
هيضك إنسان ما. توقف الحركه. فيرتفع الصوت من جديد

« لنديك مواب حبيبه يا ابراهيم، ههكذا، ذهبت من الرسله الحويه التي وصلني بوء من دائرة لإصابت على الهواجس البشريه الشريره، انها تطلب مني التيقظه والاحراس وكذلك قل: سطر أكثر من فعلت وأسمح لي ان بلغت بي رعشت يومئذ الآن؟ »

« ههكذا إذا، يهيب ابراهيم واقف يحاول الانقصاص على الصوت والظلال، وزعم وهي حسمه وعيه الثميين يأخذ في مضارعه الهيكل الذي مامه يمد يده إلى العلاله السوداء »

« لا بد أن تتراجع عن سرّ م : و لعلها تتعشف عن حل لهذا اللعز الذي تعبني وقلق روحي؟ »

« حين يتمكّن ابراهيم من العلاله ويأخذ في تمريرتها، تنسريل المعرفة بصياها، يبيض صافح، يفقيه سواد حشيشه، وصوت هادي وقور يهيم »

« تفصالي يا ابراهيم، تفصالي »

يرتد بصر ابراهيم من حده المور يراجع إلى الحلف يلتقي بشقل حسمه على الطرسي ويخلد إلى الهلوه والمصطفيه هواجس م تستأجر الزوجه تهب سريع تهمم م مو تصير في: لعل الحاج يراد مني مشاركتيه شرب البشري يمهده عن صحيفه لأولاد وصوب التهام: تلج مسوغة باب المرفه ابراهيم علف على كترسيه يجلل صمت دم، ويحز حفيف م يراقل بمصعد من صفاس ممتلئ بلشفي الصخب؟



عناق حار على هامش الأيام السبعة

□ د. علي حجازي *

مع صبيحه اليوم الثامن حُرِّق لبيب صحت هوجدته واقف الوضوء الأولي التي بصرته فيها عند فجر اليوم ثلثي لمدركته المسبحة، ميمته الى صدره. حسب بلدهه فهو عمر علي وفص عالم ابيه ولدا هو يبدو غريباً في بيروت وعنها

ما حبرك؟ سأل ثم ابتسم مذكولاً تجديد تلك النظرات الحدة القاسية، لكن استمرار تعينه بشي برفسه المرح في هذه الظروف

ضن واقف مثل درس خبر عن مذكره، مسح الوعي قبل ابتداء التعرضه علامات الحرب بادية على قصمت وجهه، بن شهر مشيم داخل حداثته يدل على عمق مأساته، حول مواله وعم مس والأمر ظنها بدلت؟ كلف مع قبل يده عملية الاحياء الحيوي. وجن سمع صوت ول قديف مدفيه ثم يعلو بافطر من إشاره استخفاف من يده الهمس يعني به مر اعتد عليه مع به طديت ثقيله العبر فضيف يسحر من فداهم ثم ينادي على غير عادة إلى بيروت، يمثل هذه السرعة

حقق الي وجه مقبته انحصار بسر وقد وضفنه هر هضري ونسواني

- سئل انها لمره الأولى التي تركت ميه رسمي هل تصدق حلف لك بموسمي وصلاتي لو عرفت بهم سيانوس بي الي هـ ما تركت ولو قلموسى 'ر بسا لقد بحوا' في ايمدي قل ولانهم هم الذين بحوا لا اليهود..

خمض صوته وزاح يردد

- صترك يا رب، سنة الثلاث وتسمى، يا رب عـ على شكل حل شكل برلة قبل ملعة ميمته ان صصري ثابيه، ثياب العمل لا تزال عليه، والطقية التي تصر سه ووجهه المورّد تشيع حراره ضمن ثور، كانت كمدته تحسوس رب على كمنه مشجد ثم استند قليلا قرب احمسه بالحماره وهجاني احتضن الدم في وجهه، كان يمس بظلماته

من بقدر على مواصلة رجل في مثل حالته الآن؟ ومع صعوبة الموقف ما حول (قلب هـ مـ)

ما بك يا رجل؟ الحمد لله على سلامتك، صغاف ونمود

(خاطبت مشجد)

- أنت مثلهم تهاب هم لعلوا انتظمت دانتهم سمعهم الله عزروا بي ثم عود إلى أين؟ إلى بيتي؟ ومن سيظل واقف بعد كل هذه الزلازل على كل هذا بعد عودك من تلك المرة الجديدة

صمت قليلاً ثم رفر مستطرداً

- هم هاتوا لي مددك وعود رفعتهم استلوا حدة الدعر التي حلتها روحه من لشاداف الثقيلة أنت لمست بحاجه إلى شرح فقد سمعت نوي مقفوت وز واحد منها مع أهوب من هوب الأرض ومع ذلك رهعب المادرة مثل مثل مرء ولا تباثي لدا لأ المثل قبل والمثل بي صعب تعرف التي يخرج من روء بيقل مقدارو والتي يخرج من بيتو مثل التي يخرج من ثيدو بيغوي

تمهد وتبع قاتو أرغصب - بتعد عشرة طفيلو حتراب نختار عمد بسر السلاسل ثم نمود رخصيت، بن دفعوا بي إلى السبرة وزعروا غير محذوق في صوت داخلهم سمعهم و د في حدة من صابه دوار، يرخور

- الله يحبك دغ هذه العيمة المعوبة بسر بسلام لذي وصولك إلى بسر السلاسل ضدت لشاداف تنسفت بل نهمر على السلطانية وعلى محبب دير انظر وعلى طفل القرى والبلدات المحورة وحقوق

- لا حول ولا قوة إلا بالله قال ابي محمد مشير إلى المسألة ليست مسألة موجه من القصص لتتبي بعشرين أو ثلاثين قدومه لا، فبعد هذه على، ودوي انمجر الواحد نهر منه المظنة

- أزلوني، هنا بشر السلاسل (قلت).

- هنا حطر كعب هناك، قالت الحاجة أم محمد

- كى يصيب الامام كعب الله لك حيث

- ولا نرموا بيدهم إلى التهلكة حاب عبد الحيد ثم من يصيب لك؟

- من يصيب مداداً وضعيف تركت ألبت والورشة والممن والحدود والحدوت توقصوا، عيديوسي (قلت مفرطاً) لعن صغير المموية القديمة مدبني يد يشبه الحدر و حبيب ر قو ي تهر، واني ستسلم على مهل، الآن افتتعت ب لثصب مجلته عن مدبني، وهذا حفرة بحرب ر سي هذه ودخلت إلى عتلي ماداً لو اعادوسي وتمردوا بسببي للحفرة عتدي بطلب الموت

ما بك يا ابي، بماذا تفكر؟ بالزرق ولا بصحابو، الله يدبرها

- و المصيبة يا محمد، سببتها مربوطة على المظنة

- تركتها مربوطة؟

- نعم، هي لأن مربوطه الله يلعبك يد شيخك، كعب لعب الأولاد بقتلي، لم يسبق لي ب عشت هذا الدور، وهذه المصيبة أنت تعرف المصيبة رية لو فضفتها لو خلت عتدي ربحها، لو تركتها صرح، ربما وجدتها ربما دخلت إلى السببه مد، هل ب ربي؟ قل ذلك واحتس وجهه من جديد

- تقبل بكمل حديث قرب الهمف نصل عند نوق بوحد بقدر على (قلت) (لعل وعسى قلت).

عطية المصبة ر ح مدونه نرفع درة وبهمم لا حد يستطيع الوصولون إليها الطيران؟ تسمعون مدونه، إلى الساحة؟ صحيح كعب مخلوق ب يقطع هذه المسافة سريعاً على الأقدام، في مثل هذه الحمى، صحيح؟ أسأل مجرب ولا تسمأل حكيم

سقطب المصبة من يد و معر كعب منقذ في حمى هزيمة عظيمة بعد تحطت امتنجم قواد، وقف خد يمتنم

- مساعده على مريضتي، هانت لن 'دخل المر بسببها، و' عرف الحديث عن الرسول (ص) دخلت امرأة
المر في مرة 'مستبها، لا هي ضمتها ولا تركتها تقب من حياض الأرض و' منها فعلت
- لا 'س لم يفعل ذلك يت لم تعتمد رجليه تحرمها الطعام والله يعلم ما في القلوب ثم إنه يتمرد عليك
الوصول اليه. حتى لو كتب داخل المائدة 'صمب ما حل بيو شجبك ككن بقل جرحي بسينزله. تقبوه
وعاقبوه أتمره لماذا فتأوه؟

لأنه السابق الذي صمم على العمل على نقل الجرحى في مسطحة اجتجوف، و' عثروه حاصصة
تسببترتهم نعم داسوه مع الجرحى السبعة ولم ينج سوى شمل واحد هل تعلم لماذا؟ لأن مه كتب به من
الشياك، قيل أن يلتحم أحدهم بجديد الميمنة مع الأتربة.

أسميت سيارة 'البيك ب' التي حرقوه يتدفع مسروخي في دار سنة 1978؟ مد حذفت تحمل سوى
الطفال حننهم و'سما وعجز حلمي فلدقل من يراقب بصمت ويصمرف بحضكه ضحك سعل مع عدو
خائف أحمل، لا تتصمر يا رجل.

حينما صلبت على هذه اليوم التي صمف حذفت تعودت عليه، و' سطر جديد. مع بني 'تابع الأخبار من على
شاشة التلفاز ومحطات الإذاعة التي ما هنت تفتت مع سبل الهجوم الصهيوني

هذه اليوم حياضه صاحبه حذره على عطفس يوم الأسير التي حذفت ترخف بطيئة ثقيلة على فسور
المنس انهم صمف هسله بالمر مع صمفهم والفتن من على صمفهم فلد صمفهم وجس صمفهم وعلى
ممتلصقتهم الواقعة منس يثقه صمفهم احترق عليه شجر، و' حذفت بيوت واستشهد جمع صمفهم من ليشر
'حياضه يستقيها من مصدرة من مكن يلف مراث يومها هو يدور مثل عقرب الساعة لا يهد يتكعد
محطات التجمع وظل قرية لب في بيرو صمفهم يحتج الأهل فيه يتصد خبار من استطلاع الإفلات او
تمكس من الاتمفل بقرويه التي لا يتي هيها الا ما دافى مره التهير وذلك ولم بعد بيت عرياً بأويه و من
هرر مواجئة 'محتل مع هارقي صمفهم في 'ملاك السلاح سلاح لعزو 'محتل صمفهم حديث ومذامع ومواريخ
تطلق من البرو والبحر و'غرق استطلاع وظوممدوس 'م سلاح المنس 'لصومين صمفهم صمفهم، والدم
أرضية، ورشاشاته

مع إزادة بالشصدي يهدد الإرادة وبسلك الإمضات بشرر همرس واقع جديد، نوارب حقيقي بقضي برقع
صيف 'محتل عن رقاب المنس هما، ويمص صمفهم فدانعه على رؤوسهم.

صكن يتابع حر حياض القصص وبعد البيوت التي قصص وسويت بالأرض ويحفظ سماء الشهداء ومواقع
ستقوم صمفهم الصفتيوش ولم يثن التحذير عن المستوطنين الذين سركوا إلى الملاحين هناك في الأرض
استلح في فلسطين رقع يسماء وقال

- فدر بقدري موسى - مثل ما يتعمل العمرة بالسندانية السندانية يتعمل فيها

- يعني؟

- يعني العمرة بكل بلوط ووراق السندنة ووراق السندنة و' صمفهم تجرح جلدها (قال)

ولد صمفهم عن 'حبر البقرة، زهر هرة مرة وفل

- وتظني بصمفهم هلمصحه حظه صمفهم لأنني بصمفهم مريوحة ولكمهم خلوا بصمفهم صمفهم. مدة يومين

وليلة

«وبعداً؟ قلت»

«وبعداً؟ ما كنت أتظن بهذا؟ هي عطل يسأل عن محير بكرة لا مـ قريبه. ولا نعلم على معلماً؟

«ثم يستطلع حد من الحديدين هناك. عمو... ثم يستطلع رجل المصنوع لوصول إليها؟

«نعتقد أن من يحمي إسرائيل في حروبهم. واضطرب مضروبهم أن يحسب في حسنة

بكرة؟

«ولم لا؟ قلت!»

«وكيف يحملون إليها. والحدود تلاحق كل متحرراً حتى أن امرأة من بلدة شتره حروب من ملج

البيت الذي قدت بحتمي به. إلى بيته لإحصاء بعض الحوادث، ولما عاينت مسرعة كادت الطائرات تنهال

قصص عن البيت من

«مع هذه المراقبة الشديدة. كيف تتواصل عليه قصص صواريخ الصواريخ؟

«هذا مـ يحيرهم، بل هذا مـ يحير العالم لقد عروا ثلاثين مرة على وادي القهسيه. وبعد انتهاء لمرأ

الأخيرة بلعقدت انقلب الصواريخ على المواقع الأسرى بله هل تعلم من هي مـ؟

«هي وادي القهسيه؟ قلت»

«أجست. وأخبرك أنهم أحرقوا التين والبرون. أحرقوا قتل مـ يمكن أن يظلل المتألمين. وبعد ذلك

استمرت الصواريخ بالشاغل هائله

«والناس. كيف يعيشون ضمن دائرة الموت المظلمة؟

«الله يدبرهم»

«في سبيحة يوم العودة هذا مسك بعدي وسهم على سدره. وقبل أن يسألي قلت

«أمن فرح بالعودة أم من حزن على الكهت والبرون والصبغة؟

«حق إني وفال؟

«الأشياء من

«معمل تتوزع لعدم المعلوم

«لا شكراً، ما من سيرة لا حسي رعيه بالعلم

«مـ تحيرني، ما دخل المعلم. سقطت حصر بكرة؟ سـ ترى شعب بكملة يتعزم للإبداء للقتل

للحرق للاقتلاع. وسـ لا تمطر إلا بكرة؟ بشي الكون بكون؟ هي أول بكرة تتفق هذا إلى عقب؟

«لا والله، بل لا يسي الناس ومبديهم. وتحقق الناس ملوا مـ مدين بمحس إرادتهم. هم فرروا المسمود

والمواجه. بن هم يحسبون التعامل مع الواقع كفضول مرة يتعزمون ميه للخصم

«ما البكرة فلا تضر على حك ربها؟ لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم»

«طيب، أحل تتوزع المعلوم ثم»

ثم مـ دعي ذهب مـ عمل على جمع شمل العتله استعداداً لأمشركه في عسيرة العودة المقررة قس

صهر هذا اليوم

« من قال إنك مستظون وحيداً في مسيرة العودة ، م سبيت بي سركفت ورشة بده بيت وسعد هجعت بسعاد كل واقف في وجهه .

بعد ساعتين وربع الساعة على بده انطلاقه مسيرة العودة كنت القري ومصدق دروبه محاسبت لقده حرو وسوز مع عراس العودة كنت بشغل فرح في صنور العتدين ومراحل البيت نعلي فيها حراً على حبة رجلا ، وأوراق احتفاته

وصلنا مدخل بيت أبي محمد ، أحسست للمرة الأولى ، بشوق عزم لعائقة ككل شيء ، البيت وجداراته ، شجره ، صفة الحجارة المتلاصقة للمدخل والعريشة والتينة والريثون .

حذفت في مسيرات المدخل رحمت فيه شوق عظيم لمعتف كذبت المسرة الصغيرة ، لمعتف بدير عظيم ، تعني وتوقع ، تومن إلي كفي اسمها

مشيت مع وزات مشي هزاد العتة سرور بغير شديد المزل فده وقد جنله عبار حرائق وشطاط ومصابير قدانف انضجرت في الجبل الملاصق وعلى امتداد المدخل .

تقدمي وهو بغير ويسمل وعبد تنمقدار ككل شيء ، كل تنمقدار ككل المواقع حلت به سيتوقف ، معم العتب يمشي ، يتنهد ، به سير إلى الجبل يتنهد مقففة مشوق المذائف كقففة مثل متابع سيرة مسوب الإسطيل ، حيث وآل الدجاجات وأثنيائة ومرحبة الصبيحة .

الصبيحة تي لحظه لقده هذه راحت تنمغ في محبتي بغير ، وباضلها هذه المسورة بحلها وب في صديقي إليها .

وسعد الله لا رائحة موب ولا من بحريور اسرت وزاده كقفف يفتش عن شيء شير ساعه كقفف اليب ممتوح حلق قلبه 'سرع كقفف ذهب قلبه 'سرع كقفف وحده مربوطة بحتر المده بشريها « الله اكبر

فانيا أبو محمد وخر مساجداً إلى الأرض ، وهو يتمم

تمت طرحت ، الحمد لله رب العالمين ، الشكر لك يا رب

لمسيحة عتد سمح صوته فمت نه ثلاثت صوت يشيه صوت بخره تحيي زميله أب في عرض البحر راحت تهرك فثها يميناً ويساراً وتلوي رأسها تحيياً

قدم يتخمس صهره يمسد عليها مسودا حتى رسد ، بهوء متد متوق رقبته بدر عيه تهد فتويلا عمت عياده كقفف يتعلمها على حلم جميل .

شرعت انصبيح بداعية بر مسد بشريه ، بلسده الذي رحت تمرره على ثيابه .. وقتت همداء على عينيها كذبت حبات الدموع تتلألا على حذفتيهوم وعقد حر يحجمهم وسد عتله مكشكشة القلوب حبا ، وخرج ، بهوء العودة المشرفة ، حيث قامت معدلة زعب يمين وبين الصبيحة للمرة الأولى

راح أبو محمد يتمم مصوب حديثه إلي

« آرايت ، إنها حبة تروق ؟

« آرايت أنتة لله درهم ؟ استلعدوا الوصول إليها ؟ (قلت)

« بل جهاهم الله ، إنهم بطلان ، لم ينسوا بقرة في زمن الحرب (قالت زوجته) .



تشكيل

□ أنيس إبراهيم *

نوجة

ضأن هجراً وأنيب ذلك المجر الذي هفت فيه بعد ربيعين عام - تلقت إلى الراء وإلى الراء،
اعداؤك ترجيع حسيبي إلى زمن صفك مع - وصدف الدسب داب صيب - تشعل الشوق في 'وردة القلب
لا متلاك المستحيل.

خطوة

مثل عمري المتكسر انضمرت - وفي الحلق جفاف وفي الفيسر زمام - وسألت هل وصلت؟
وكيف وصلت؟

وبريش أنيبي الملون المرهق أجاب

الخب أسقيهم مجموعه من لقمات ذات امتداد واحد وهو الأقرب مسددة بين الهم والوصول.
« لكن الله تعالى قال: (يبتونها حوجاً) »!

نوجة

سلكتك الدرب دابة إلى المني داته - في داليه فوق مصطبة تسد جدار بيت مني - ترف جصوه
مع سيمت عربية توشوش ورق الدايه وتهدن لي في صفوي البيت دكور الحدم.

سلكتك الدرب - و مصفا حمت - ورب خيل إلي تضيض طفل شيء قد تغير - أصبح الدرب،
وقدم يارسن السيراب ولم بعد شهر الريفون نفاكس السير هرب إلى الحلف حكايت مدروعة
برياح هوج، تمرق أمام نافذة السهارة ما يكاد يلق بها البصر

إد عيدي قد يعبر - هم يعود عيني شمل ورسي قد تغير فلم بعد منعيب ومسرات للأحلام
كل ما هيها جديد وموارع بصمي قد تعيرب - فلم تعد ندهش لا كنتشاه والقلب لم يعد يهمو لمي
قد سلب علاقه اسمها البراءة، و لعلها راس على قلبي ثم حطنتي - و الروح إلى همود

وصلت، و هكذا خيل لي الدرب المعرج الضيق مرلت عرقه لكسي لم حدررب والبيت
الطبيبي الأليف والد لي وانحدم جثم مضيق صرح كاذبي النول حتى المحيطات المربية شلت - إذ
نه لا سيمتات عربية يعبر أرواق الدوالي أو هديل الحمام.

خطوط

انحطوط مستقيمة بدرجة حدة في الحليقة الطليقة تتخطل من محسبات ي اسوحدات لا حصر لى ، إذا كنت في لطبيعه كذلك فلا وجود لى في الحية ، فلماذا يتشكون بالحب المستقيم؟

نوجة

م إبراهيم توفد ر حركته ، داب الهم الأعوج والعين الشواء سلب عقل روجه ، د بسماواته دات العوج حيد وعمراته ، داب ميل حيد وترى - من حديد - حركته - الأرملة تعرض حيوت شبحتها متداخلة لعيمة عوده ضبيب المعطوب العلق فيها لا يخلص منه ، وقد صمتت نرقب السدة التي يسفد فيها روجه فتشقى وستقم من الحنة الموحدة ، وعنى بسمه الحية يدور ويدور ثم ترجع إلى قلب الملاحون

خطوط

الصمود لا يظنون بحدته مستقيم والسرور لا يظنون بحدته مستقيم ، ودين السطيل ليس يستقيم أبدا ، فكلما شفى على الخلد المستقيم ، ست تزداد ما بعدد من قطار الأرض إلا بسلطان همدار كراما عليه ن شفى على السلطان أيضا

لو كان للإنسن عين ثالثة من الحلف ، لرى خلاف ما رأى ولدا ومعهما للبعيل موشى إزاء عيسيه همد عدد يرى إلا بتحدة وجد وم عاد يعرف غير الحمد المستقيم.

ملفت شتى هقداد بين لأى من الدرب البين وم عليك ألا ن تسمير وتمير ثم تسمير الحصف المستقيم أدارب المفكرة في ر سبي المدي لا يمتا يدور ويدور انها مفكرة مسطحة معدلة لا عمق فيها ولا عاء بل هي فاصحة بضم الملح على الجرح كفي ير المديد

نوجة

تدصرة صفت تو من اعتديت من ثديين تشمين ، وشرب صفامي الدهر ، وتمنحت رؤا على الأحلام دانه ، ويومسب بالهيف دما عيب التوسع دابه هضيف حبلت يد الرؤى؟ وبعدت ببس الميل؟

خطوط

لم شفى - وفي شفى - لن شفى على الخلد المستقيم ، ولا على المعسب والدوائر واصناف الدوائر ، همد تراه مستقيماً لا وجود له إى في الحظون أو الحية

نوجة

كن ما في الأمر ن الحية شواكه ببس واحد بوزم وحلتها فحل بسمه امطاط وواحد مزأمة ومزأمة شرتته به إلى الدرك الأسفل إلى يوانية التجهيم

بحر يـ صاحبى كجبراء القلعة يسمي فيفتح من يعرف ضيف يداور ليلتقم الصرع ويهزل من
لا يعرف من ين توكل الكنت

انظار

ليدابه نقطة شراعه بيـد ثم استدل في دسب الله ، فانتقال ، ثم آيب حبرف المعطف فكيف
انطلمت يد الدروب؟ فلا ضقت ولا ضقت إلا تحسني لولا لحة من وفاء لأصل واحد الآخر ، هذا
إذا لم يكن قد فعل

فضاء

لعلو عمق الزمن وبعد الى الديدان التي بيتي من فني ومصطفيين ودائيتي الى اليبس فله
بجمل دعتي و مديها ودهشتي منه ري يبرق حلب ويريد هوسب الحلاص بيت من المسألة
ايها السيد 'سارقهم' وبحريه ميـد و قلم لا تعود شيد مدحظور عجب ضيف لارال في هـما
الشهد الأول الذي لا يبلو؟

امتداد

ما الضحك فقد ريمو - ولا زالوا - تلك العوابة ، ولست في سلم الزنائب ربح من قبل في عرس
عمل لأن المروس كانت قد بد بطرئ ولا معس لفضل ذلك الهرج ومسبح بعير مدي وجمحة
بعير ملحي
لصاحب و حد زماني ليعلم الشمس ، وعلو بحراني وواحد برضفي مشقه يتسبح به ضيف
هـودته مـحوة من صمير

تأمل

هي ربح مرمسر عاتية مطب هـوده مـسرت بيـد هـاروب فضل واحد في اتحاد ، وعلى شـف
المحبب ، واحد بهرته الأصواء هـاعشي وواحد لارال يتلـس ويتري مـريته في الطلام



وجوه في الماء

□ نصر محسن *

بين المسطربة وثلة الهوى هذا النهر الجذب تواجد به وبرهن ن يلتقي بها فضل يوم مبني شرقاً
بمعداء النهر حطب سهلاً عليه ن يعرف الطرف العربي للنهر هناك بحر مسحة رقة واسمه برهن يقو
إلى البحر برصفة كظيروه عمليه بهـ والأسماء و قول إيه كطش رخراج يتحبث في تلك البرصفة ولا يستطيع
الخروج.

لصعوبة كطش ن يعرف منبع النهر من الجهة الشرقية ديم رصه ودائم ربح الرهن اخترع اسمه
قريه منبع النهر منه فهو قف برهن مدهش ثم بهر ربه على قدعه وأعجب
وكان لايد له بعد كطل حمارة ن يسهل انصرا يدعي ن عمه مختار تله الهوى، مظهر باللامبالاة،
وقول إلى عسي 'يصب مختار المسطربة تحتلف كظيهر' سندر ك 'واسمر هيلود إلى الأسسلاام وقد ندع
شمام

هناك في الأسفل برصفة مده، تركضه النهر قبل ن يحف برل برهن مسرع، صرخت يربع

ـ ارجع يا برهن، هالنهر قد يأتي في أية لحظة.

لا بهتم بحوي ولا بمرحى هو دائمه هضد، بهر يديه متعذب يهبط كضيه على مؤخرته، يصرح
باصوات منكفرة، وسعر من خلال حركات وجهه المستمرة

ـ ارجع يا محسوس، ولا تصطرنني لأن أفض من هما، وأهيك بالقوة

يربح بظله صوبي يراني 'هيا للقمر يعقد لسه على خوف شديد وهو يقيس المسافة بيني وبينه الحفه
مرصعه حد، ولا شك ن من يضرعه سيمتعي حث نهد سريد ييلقي برهن في وجهي ويشير إلى لأهدا، ثم
يستدير ويمود مسعداً وسعدوا

احمسن بالانصهر يجعلني دمر عيه واحمسن بالضعف والهزيمة يجعله نبي لي يقول بانصهر

ـ كطش سأسطد بعض الأسماك، كطش حاتم؟

جيهه معص

— لا لمست حلقاً، إياك أن تعود إلى جنونك هذا مرة أخرى. ست لا تعرف التهرب يا براهيم حتى يجي متدقق، يدفعك إلى طريقة كل شيء. وبت أصغر الأشياء التي مستدقق. اننيه لقمك يا صديقي.



بجس قربي شفق عليه 'نظر إلى وجهه لعينه سألت كثيراً' مد يدي إلى لحيته، 'مسده' 'خمس به' 'أطول من لحيته براهي، يفتوح حين أجاهر:

— لا أهدأ لحيته هي الأمل.

أصرخ في وجهه

— بل لحيته

برم شمسو ويرش في لحيته تدور حذقت عيني على حديث سيحكيه

— ما يك يا براهيم؟

يجلس، يمسك رأسه بحري

— الكلبة، روجة أخي

أجلس قربه، أحترم حوشه الجليل، أصمت منتظراً، فتتابع

— دامت تحرم من عني يركضني يشدني من لحيته ويستم كثيراً، يا له من بدل هو لا يحترم حد

الظهير، أن حوء الظهير وهو يصري ويوبخني دامت، وزوجته الطفلة يبصق في وجهي مغلوب بوه

تدفع حوتي ماعتدو بهس، نظر إلى الماء الراقد هناك في الأسفل، 'شرد، ويعطش شرودي

— هم تلغض؟

أمر رأسي متعسراً

— أترى تلك الصورة يا براهيم؟ تعرف صاحبته؟

يجول بنظرة كلالته

— أية صورة؟ لا أرى شيئاً

أعاند

— لأنك عمي

يقرب مني وهو يشد بطنه المهترئ

— سامك الله أين الصورة؟ دلي عليها.

أتناول حجراً كبيراً وأقذعه إلى الماء

— انظر، ههه. هناك على محيط الدائرة 'لا ترى الدائرة؟

راح يحرق، ينقل نظره متعباً لحواسر المديح، نخرج من مكنى ستوت الحجر، ثم يتعمد وتلاشى، يمتد
شعته السعالي ويبحلو بدسهش

.. ما حمله!!!

يعمرني احساس بالرمس والرهو

.. انها حليلتي

.. محظوظ بتدب صديقي، هناك على اختبؤله

انابح بموجات المده بعترار، لاحق صورة حليلتي، مشفد بظفرائي صغبرها، 'خدلها وعشمها ان
الخلع، اغمض عيني على فرح والقصص

رمان محسي ضف ستروح لظفهم مست هل السعظريه حرموا حميد وراحوا بوسومي ثم تحولوا
فر حوا يشفقون، ثم سيحرقون يرسلون اولادهم الي هاعني ليه ورفض، يرموني بالحجرة والشتم.

رمان محسي يا برهني.

يتناول برهني خبزاً ويندقه

.. وهذه حليلتي، ابنة مختار لكه الهوى

.. ابنة عمك؟

.. لا .. لا نعم ابنة عمي، نعم المختار هو عمي، هل سميت؟

.. لا ثم انس

ورحنا نتابع صورة حليلية برهني.



برهني يحس دسا حوفا قديم يدفعه الى البحث عن شيء ياطفئه، حطفي لي سويلا عن لمولته حرمه
وحوجه، بام الشقه السود راقه وهو يهس، يعتمد عمي ويعيب في دعل قريب ليعود بهمض الأعشاب البريه
.. يا مجنون يا برهني، هذا لا يؤكل.

.. بل يؤكل، ما أظنيه!

روح يحشو همه بتلك البقه الحصره المديه مطرره وهو ياكل ثر لذي شهوة الطعام، بدولت منه وحشوب
همي تقرب

.. ليه مر يا برهني.

لتقت الي وهو ينول بشهية

.. بل لذيذ همدبه، 'لا تعرف الهمدبه يا صديقي؟ انيس في المسكركية همدبه؟

حيث بمسكركيه

.. المسكركيه هيه، كل شيء

رمقي بنظرة ذات معزى، أبتعد عني لنلا بطنك كعني
- وهل فيها صيب جميلًا؟

هجرة تشر طهراً قدومه تدهضرت حليتي التي مدت
وحدة مني هجر، رعبت بين حمل برهن ورميه من فوق الحفة نظرت حولي ريب الطلائ تتدوّن، رعت
مخزي إلى السماء الشمس تودع الصور وهي معزى، دعى علي حزن عميم، رعب يلبسه تصعب وسي
وتسبب أن أبكي اقرب برهان، وضع كفه على كتفي مضدرا
- لا تأخذني، شكرمي لله
هممت بيفظ وحدة
- أخرس يا برهن أخرس



هيمت معتمد، وزحت بعض المواب عن ملايمي هضرت بين ترك برهن وعود إلى المستقره،
هممت بالمعادرة، قطع علي الطريق وقف رمي راحه يديه ومعتوب ضريتي
- والله لن نذهب قيل أن تسامهني
- أنت حقير
- أجل، أنا خير وابن كعلي سامهني أرجوله
سمعت المظفر له قدسية مغيرة لا يعرفها إلا من عرف نفسه في هذا الوادي وقف غروب لشمس، بدا
المقبل يتعالي، ويحتلج بصوت حشرات لا سمح إلا في هذا الوقت شعرت بحبه شمل الضفدات ظله،
ابتسمت و ب رمي برهن ادفع صوبي وعيني استقلت قدسية المظفر إلى قلبه هيمت بحشع وبهد
تخسرت، اقرب من الحده انقضت الأشعه المدهبه على صفحه هذه المسكن، وحشه عيب المظفر،
تناولت جبراً وفدفته، كسحت الدوائر وحه رجل مدعي في المس

قلت لبرهن

- تلك صورة معتر تلة البري
- وفدع برهن جبره بتحد
- وذلك مختار المستقره

وراحت الأحجار تمعد، وخود كثيرة تظهر تبعد وتلاشى، بعض الوحود حميلة وبعضها الآخر بشع
- ذاك وجه أخيك يا برهن
- أجل، انظر جيداً ذاك وجه روجته، العظيمة
لم تعجيني الوحود التي يخرجها برهن

- بعد ان تقسم الماء يا برهمن، بعد وجود حمةك عن وجود حمة عني بعد محتركم و حاك وروحته عن
اهل قريتي بعدهم يا برهمن بعدهم
نظر إلي حكة لحول
« حسب ماأعلمهم وهل وجود حمةك أجمل؟
« بلى، أجمل
« بل ووهي هي الأجل
اقتربت أن تحتكم إلى الماء وافق برهمن على ان ينظرون المواتر الأصغر هي صاحب الوجود لأجل.
تولد الحجرة، وبدأت تدفق بقوة



لموسر تسمح وتسرع، والوجود تحرج وسقط الحجرة بنفد والأيدي تشير للوجود بالخروج
والأسطىف، سقطت لوجود في الأسفل فريقت متبلين توقف عن رمي الحجرة
« يا عجيب يا برهمن، أتريد إشعال حرب؟
نفس وصاح بلا مبالاة
« أنت بدأتها
« بل أنت يا برهمن.
ورحب بتبادل الاتهامات والتهديد والصراخ، وقبل ان تصدق تدفق النهر من الجهة الشرقية صعب بحد،
ثم بطوف شديد، الحوف على مصير الوجود المتطرة إشارة البدء
نظرت بر وجه حليتي فذهب في المدح «سب لي و سلب قلله في الهواء رميت هريق برهمن
تدفع الوجود قضيبه وحده بس وجه روحه حيه وجه حيه الجبس ثم انصد وجه محترهم متغير،
وتوازي وجه حطيتته لتحري، ازداد هدبر النهر واقترب تدفق مياهه، شرب إلى المريض بالعودة والاحتباء،
فعاذت الوجود سريعاً إلى الماء، ثم هذا الجير
لشمن اقترب من الجبل العربي واستدت الظلال ففكر ففكر حتى غطى الحصن ففكر ارتفع
التيق، ثم هذا، امتلأ المكان برائحة الماء، وصمت الهواء
شيكيت يدي مدم حندري ورحب تذكر الوجود انجمله القوي لمريتي ووجه حليتي الرائع حسمت
بطعم قبلتها، ثم مررت سريعاً إلى وجود هريق برهمن الصعيمة تصعب في وجه حيه ووجه حيه حسمت بتعاضد
مع برهمن نظرت إليه نظرة إشفاق هوجب به بشمك بدبه مدم صندره ويصيح وجهي بنظرة الأشفاق ذاته



حضور فاطمة

□ حيان درويش *

لوقت احتمال و عبي الأحيل تمنح المكس منقه و جوية تهمي في هجده واحد الدخمن مشرعة على سوق حد يفتح بوبه بالندريج بخص بلدس بعد قيلولة فحينه يعمرس بو بعض شدميه في بوابه دقغه لا يتحرك وحدها: حفصه مسرح من زسه إلى اسهر الامتدادات اللامتديه، ومع بسم فوج الذهبه القدمة التي تسوي عمره بدلة تملس يداه شيهه خفيفة المديع حده الجدار بظفوسي مجبور، صوت م يفتنوم ثم مسخذه في الفراغ، تبحر عن شرف ملاءه سوداء صبح لوبه سيد الأتوس

في رمن القعش إليه يحصره وجهه مشعوع بالالعه مشغلا من بدديت النهار فاده لهذا الوقت، تشبه فاصب جري تمد من اور الوجد الى 'حر الوجد ومن وثي السؤال إلى 'حر السؤال متى ستمتر فاطمه؟ متى سيككون الحلول؟

في المساهه بين القعد والوجه تنلف محبة وشغل يعمرس حرقه العيب، دافضة الرمن شاخت لحظن دافضة القنب لم شخج لذلك يمتزف به د رال يشاق و به م رال ينظر وأه لم يستطع السيسن كظيم يهرب منه وهي التي هددته مديقه الأعبد ويلجج الجراح كظيم يسلو ووسيته تميمه دنمة في دمه من لب هام نواصل بدكثيره بالاصح الأبواب الألاشموس والعدول والأعبد وألاه لم يكتفرون يد لا الوصيه ترك الدعدة ممنوحة فتسلل الصنيج والريح وحوول حكم هائل من العسر التراكم فوق مراب الروح.

مرعصب هانمه دلب ومن لجيد، وشعبه الحمد انتظر مويلاً شدمه لكعبه ثم شغب و لمعن المهلك تدمب عهه مواسم لإيراق بدم مررب تحول فيه البيت الذي قضى مديه لحسن إلى فمر موحش دقت فيه شسور العربيه وهجرته القصصير ومصدف النير ومصدف النور ورائعه الذهبه في قهوته المبروجة بدعاصه وبالذفريت.

أتركها... قالوا له.

لقيله ظله هريشت رملها القنت ودعه وراحت تقمر وبصدر القدرات بشان الأمر المعلق مبرور لمعه قول الفصل فيه يخص الأمر. هل رص خطير معد، نتنجه وأسبح لا تقبل ي حدل ارتحب في مكتبه، وهو لا يراي واقف عند بوابه الدكشن يستعيد الدصي استقص مثل عصمور بدعته المطر، سافر في غيمه حرو.

• كظيم لعربة الذكريات ألا تمر بيوم المراق الأخير ؟؟

صرحت حينها، فاعلمة وهم يشران أحتصارهم كلمات مثقلة بالاعترا

«ما حاجتنا للوداع؟»

ثم انطلقت منه، وعذب صوت مرث ولم يرهف حتى يترقب خبره ويهوم به هسانها (استحيل ينثرب منها) ويشتد في مدورة بعثره كتل ليلة حب شبكتها. تله بلبح بصيحب من صوته. أو يسمع برحيف لصدى صوت يشبه صوتها، وقت شمت وى. حمض هيه عى مهر قلب سمب الخريق لؤديه أى بيها. عدد حجراته وحوود عبريه ألوان ابوابه حبيب كماله. أسماء مسكتانه. ما يحبون، ما يتفكرون، ما تدبره حلواتهم. وما تحيطه حلالهم من محض كتب على حنود المجموع اسمها. وشتر عيبها في كتل أئده مشى إليه وشعر صابره دورا كتي نيمش. وفيه واحد من مسجات الأسطر تقدر أى سمعه بار هيلمه شمت شمت تصب لم يصدق بدو. الأمر من نفس أليه وقف ما حودا تتقلبه 'مواج، وتذهب بوپ. ضملم مشعب عدى فرب، حتى أئنه. ضحكهما، بكى جهنا. أختار «هل سمعت نبوءة، أم بشارة، أم مجرد تخمين؟»

وعندما تبتى من صيغة الحبر الذي سر الدنيا، وشمت فتأديله في كتل مسكتان، وكلمن صوبها بدمع يهيم، وحب يصبو طروق بابها، لذه، آجابه صوت «ماذا تريد؟»

«أريدك هي لي، ولست لأحد سواي»

«لنصت»

لم يدع الحبوب يعفلم. دخل أليه فشر على عتبتها. مدف لحوح. وقلب ضملمير التعل، وترسلا يحمف عند مشارف القبول «ألا تدكرين. فاعلمة؟»

«لا لا دكر»

حديثة مشيعه وجهه عه. وكلمه اقترب نظير بعدل الأمر وسر مثل ضيف دخن دأرت شهرها لا تلتفت لى الور «ولا تحيل الحطر لظنه كفى يحس بخوار روحه يحديه وبأنفسه السابعة بشرى بين صلوغه. وفيه بدا صمير صمير، مثل قصصه عود ويد ككيرة ضبيب، مثل شجرة، واره تفهد بحو السماء. عاد بقفي حمس. بعض الأصبغ مؤب نمسه على حمليه لم تمنه هلمسه بيهم منار بعته بحجم الأخرق وحجم الدنبة»

في مسائل النهارات كتل النهارات اليسمة والعيس يقف سو نعمن يسموانه اسماعية على مجامر السبعين من العمر. مد باب دكره منتظرا دقيقه عبورف يمحني 'حبيب' هيرب الماكهه والحصير وحب حرى يرشها بآءه يعمي هذا ويحور ذلك. مشعلا عى القلق الذي يسوره بآى شيء يعلا حسدى. حركة السوق من ميمه إلى ميمه يهرج قلته «الآن ستجيوب هذا هو موعدنا»

حين نهل فاطمة من عييد بيت تحت قنميه الزهر، ويضح رفيف ملامحها حباً ويتأهب الصنوع لاستقبال وتوافيق وحسن مجعقاتي. وبعد الدقيقه مهرجاني سميل راخر من الداعيت برده ابن ربيع سمع جلب بريح من الملامح هذب الأدم وتعب المهر عيرى هدمه سيبه جميله عتالقه قربه منه كتنه لم يعب عنه ليله وحده يدمر الحصور يهيمور يسمور يطلق حرد بو جميل صحتنه برهم صوبه مشاركه صيده العاء احتفاهه بشمس الأصبل

أنا وحيبي يا ليل تلك أماني

ما بونعمر فلا يسمع احد يرب فطمه كضمة صيفيه مسفرة ، يعيبه عترات العيون الا عباد فقل عباد ، ملاحقن شراف ملاده سوداء الى حيث نمضي نالمر معي صوب شرع هرعني لا احر السوق ببسعد لم يصير ليصبح ممر اوصول الى بيت جميل ينفع من عبه فقل سمر يتصايحون
"جاءت جفتي. جاءت جفتي"



الدوامية...

□ رياض طيرة *

هل تخرج برحس النحوي من دوامته؟ ولعلك تتعجب؟ فقلت: وهي تأمل مصمورا صغيرا جالس يمزق على فس، ثم تضحك فجأة وتغرد بتحمس طفلية بين زرقتي الثمتمت إليه ثم وزعج بصره في الجهد ضيقا، يا الهي صرخت - بشق يحوم يبحث عن شريده - عريضة المصمور تدفعه إلى الاختفاء ويثمل بيزاح القطار، هل جالي مثل حاله؟ هل أحوال المزار مما أيا فيه؟

البشق وتضفر ببعض الأديب لا يعضدون يرويه، حتى تمتع شهية مغليهم فتحوّل الانقضاض على ذاته حتى لا يروا المساحات الزاوية في بعض قبل ر نغريهم الأعداء الفتة في حصد .

ميد شهر تجاورب عمنه مع هؤلاء البوشق لتضفر تمولب إلى محسم مدري لتقلق لا تعرف ضيق تجو من جديب منه حتى يتج في مثيله أو -عشر منه شد- تضفر ويسبب ثقافته ووعيه، تضفر على الحياء أدركت، والإذالك هذا حاله فطرية، للدوامية فقد ضاقت الحدياب امامها حتى باتت إما الهجرة بما تغنيه من قفرة في مجهول أو المرائك فوق رمال متعرجة

برحس إبه الهجرة بمطرفة عربة العرب والاعتراب في سببه الأولى تضفر، لم تمس موقعا وحده من مواقع التومل هابوهم ضفر حريص على تضفر طفل وهو جميل فيه وظلم ضباب نسكه فلما أن التومل جميل إلى هذه الحد لماذا جئت بنا إلى هنا يا أبي؟

تقول: سرية الأمل وتنتظر الجواب - من اليوم عذبة تضفر ذلك تمعو عن بهج ولا تحتاج منه إين جواب، اليوم هي في الموضع والموقف ذاتهما وما عليها إلا الاختيار...



كان اختياره في الذهاب إلى السمرة، وأمام بابها الخلفي وهبت لحظات مع الواقفين أدركت أن الانتظار هنا لمساعدت سيجعلها تعرف عن فتحة الهجرة - من عليها إلا الاتصال - حد موعد مسبق.

ولم عذب إلى الملل بحث في بطراف التوالدين سؤالا لا نملك الإجابة عليه

حسب مهج بطرفة الأبوة حالة الانقضاض عند اجبتة. وللمرة الأولى منذ -مد بعيد تطلق عبيرة مسموخة من حسان الأم-

- يبتني الله يقدم ما فيه الخير

دخبت برحمن عرشه، بهوده وسكنيه افتد بهم مند مد بعيد فتحتم سمعه من كتاب تعلم ما فيه من عراه ان مع العسر يسرا في مع العسر يسرا بذكر موقع السلام عجله إحسان كبير بالاشراح قفرت من جديد إلى حصن أمها .

.. يام الله يقدم في الخير

صحتك بوه وهز رأسه فهب برحمن على التور متحسد والدف حب نه يقول بوه من بوها العرح وترو.

.. بي هذه المرة ب عارعه على العسر ولن تواس.. سارع هذه الفلق لعشقه من حتي ن انا هرمتي حارج وعشي شاد ن هذا الوش بشيح بوجهه عن مثلي صحتي لسب ابته مغم د لسب ابتك صحتي يا برحمن واب جد حبه الوشي والذ لند بي هذك من يردد ويحد يبد ب صحتي لا سطيع القول إنه ليس ب لد م نفس الأبوء؟ ان لم تظن رعيه صغيره بدهم من الاحسان بالمسؤوليه ب لم تنجز بشي لست لا تملك تحقيق مريد من حتي ن سعي الى عيني الى ن جد المبر الرحب والقلب الكبير واستعيد أمي وسلامي .

انم نفذ جميعاً بلا أمن في لحظة من الزمن في لحظة لا تقدر على ومهما فين كنت است وأمي فاذن على البقاء وسط هذه الدوامه فلتك ذلك

لم من حل من صبيحة من حل ذلك الذي بقي مصلوبه على خشية انظروه . مني النفس بالأوه من جديد . وهو مرالي يرغل بثوب هجرته المذخر ..

قد يظنون لوطن بي امرة لرحل حبه يعود من حله يبقى من حله وقد يظنون لوطن رحلا تتشبه المرأ ن ستمثل بطله بمنع من رحولته الأمل والأمل لظنه لن يظل كذلك بعدد بمتد بسبع مشومات الرجولة في الشريك الذي تحلى عن شراسته

وقيل ن سمح لسيل من الدموع ن بيته مثل سمعت صوته الصرخ في عذقه

.. ذهب بيبي الى قوسي الأرض وابحثي عن ذاك لقصي قول لك بهجة الأب لايمه لن تجدي داتك الأ في داتك.. نتي بظل حطوه ومني بملك بأطمنيه صحت مبرر الدائم صفة بصورة مختلفة عما هي اليوم في نظرك.

سارعت لرجس إلى موقعها مع سفدة السمير . ثم ثالث التأشيرة وجرعت خطاياها لتودع بلده الذي جنت اليه لتقيم فيه إلى الأبد

استاذنتها مها في مواظقتها إلى المطر قلبت على مخصص بعدد كذبت ترهص معده انهمار دموع الأم على القرار بالقرار.

في الانظار كانت الطلوث القديمة تعج بالمسافرين العائدين إلى الوطن هرس العمل هناك تصدلت حس كاذب تقدم . اذ هي تعرد حرج المسرب وتهدف عكس الريح كم كذبت الوجوه حربه لأه وجود من هدد فرصة عمل له حارج ومثله ولا تدري متى تعود للمياه إلى مجاريها .

محمونه أنت يا برحمن قلتي وهي بكذ نسل بطافه الطفرة وبضع حقها على اميرين كفيف حصرت لحظة مرث قبل عشرين من الزمن كذبت برحمن جلاتي في الآز التوي وكن مفرس الوصيه يلح في

القول: إن الحلاص المردي ليس خلاص بل يضد يكون هروباً لايدُ معه «مدم صعبه» و استحاله الحلاص الجمعي.

« اذا - نت هاربة ب مرحم.

« لا لي أكون صديقك.

بحثت عن امي، في سطور الترمع وقد جد تهملة يرداد و تب. مه. في اللحظة ذاته. تبحث عن.

بعيد و في الطريق إلى المنزل تصاحقت فتلج.

« الله يقدم ما فيه الخير



قبلة بالشماسي

(القصة القصيرة جداً - الباء والمعنى)

□ د. محمد رياضي ونا *

توطئة

يتضح الأدب لقانون التطور، فتظهر أحاسيس وأنواع جديدة. وتختفي أحاسيس، فالملاحمة - على سبيل المثال - ظهرت في الأدب اليوناني القديم، وازدهرت ووصلت إلى أوج تطورها، ثم اختفت. بعد أن تغيرت الظروف التي احتضنت ولادتها، في حين ظهرت أنواع أدبية أخرى. كالقصة القصيرة جداً التي ولدت في التسعينيات من القرن العشرين بوصفها نتاج مرحلة جديدة، وعوامل متعددة سياسية واقتصادية واجتماعية. نل أهمها نظام التولعة الذي أدخل الإنسان في سباق مع ذاته، وحرص عليه أن يعيش حالة استلاب في عالم مضطرب، السيادة فيه للأقوى، أما الضعفاء فيتحولون إلى عبيد يخدمون السادة الأقوياء.

وما إن ظهر هذا المولود الجديد، حتى كثرت التسميات التي أطلقت عليه، فسماه بعضهم القصة القصيرة جداً، وأطلق عليه بعضهم تسميات كثيرة منها مقطوعات قصصية، وومصات قصصية، وفقرات قصصية، ومقاطع قصصية، ومشاهد قصصية، وعلامح قصصية، وخواطر قصصية، والقصة القصيرة المخاطرة، والقصة القصيرة الشاعرية.... إلخ.

إن تسمية القصة القصيرة جداً تبدو الأفضل دقة، والامر الذي يجمع بين جميع الأنواع السردية التي يمكن أن تجدها في هذا النوع القصصي الجديد. وهذه التسمية تركز الاهتمام على عنصرين يشكلاان حاستي ذهنيين وعصبيتين في هذا اللون من الكتابة. وهما القصص من جهة، والقص من جهة أخرى.

وإذا فكك نرى أن التسميات المديفة من لا يمكن فهمها على ضوء ما كتبت تحت عنوان القصة القصيرة جداً، ويبقى في إطار الأنواع السردية عنصر الشعر مثلاً لا يوهج في جميع القصص، فكيف أن يفهمها لا يتوافر على الخطرة ويبقى الشعر والحاضرة عنصرين يطبقان بعض السرد القصصية بطابعهم، ويلونان السرد بعضهم ما لذا فإننا نميل إلى الرأي الذي يذهب أصحابه إلى

... ما المحاكاة؟ (لصالح المعلم في نفسه) هل هو مطالب متقو، وهذا الهجوم عليه هجوم على العلم؟ أم هو طالب خلو، يريدون قصة من فضلك؟
لكنّ السر انفضّح سريعاً... وكان والد الطالب المحتسب به واحداً ممن يهجم الحلّ والربط! حينئذ أدرك المعلم وجهه نحو المسيرة، سمح دمعاً فخرجت على خده، همس في سره:

«أه حتى أنتم؟»

في وايما أن هذه القصة لا تنطوي على شيء من مقومات الأدب الصاخر، وإنما هي قصة واقعية، مقولة بدقة عن الواقع فبدأ وكان الأدب الصاخر من أهم مقوماته المبالغة والتضليل، فبين نصيب قصة (حتى أنتم) مهمة مشتل جداً في حين نجد أن قصة (التهاد) - على سبيل المثال - تنتمي إلى النص الصاخر بعينه.

لوجد نفسه ملقداً إلى رجل الفلانة

رجل الفلانة عمره مجهول، أمه، ألف، وبعضهم يقول: إنه مات منذ زمن بعيد، وصار مجرد شبح!

**في ليلة المخلّة ترك عروسه، وأسرع بسلاته،
 أبتخل متفرداً الزوجية بالرجل اليمنى أم اليسرى؟
 حاصر الأصدقاء قهره، هفّف ودلّ، ثم سلّمهم
 نفسه دون قتال، لأنه لم يستطع الوصول إلى الرجل
 ليسالته: أبتلهم بالمصا؟ أم بالقاس أم بالبندقيّة؟**

من الواضح أن القصة المداينة فيها مسطرة لادعة من حال الجهل والتخلف التي يعيشها المجتمع العربي. ومن الواضح أيضاً أن القصص عمداً إلى المبالغة ليسخر من جهل الناس وتعلمهم.

نعم قصة أخرى هي (المرفوض) تأت السحرية فيه، من الليانة والتفصيل (في عام ٢٠٠٠ قبل الميلاد سيد إله بقل رجمة، كانت قريسة جلته يمين خمسة قرون في الضماد! عاد إلى الأرض في عام اثنين و... بعد الميلاد، علّقوا أوزانه، فتكلم، فوجئ بالبل نفسه يشرح من مكان ما، وقبل أن يرفسه، همس في أذنه:

وكما تعددت التسميات، تعددت المؤلفات من القصة القصيرة جداً ونقسم الباحثون شأنهم في قصص حديد - إلى ثلاثة فرق فريق وصف موقف الرعس مدعي زهد النور هو من قبيل الشلح والهدعة، وفريق وصف موقف التبول مسطلق من الإيمان بالتطور، ويصوّر التجديد، وعدم الجمود والتوقف عند لحظة - م - المريق الشك موقف موقف المتظر الذي أرجأ اتحاد موقف ما إلى الزمن الذي يرام هذا الفريق التيهل في إطلاق الحضم سلباً أو يحاب.

يُعدّ نهج كهائي واحداً من أهم من كتب القصة القصيرة جداً في سورية. بالرغم من أن ما كتبه في مجال القصة القصيرة جداً لا يستحوذ إجماعاً، صدرت الأولى في عام 1996. وحملت عنوان (ميت لا يموت)، في حين صدرت الثانية في عام 2010. وحملت عنوان (قيلة بالشعاعي)، وهي مجموعة القصص التي ستوقف عند خصائصها الشكلية والمسية بالإضافة إلى ما فيها من الضم المضري.

أهم الشكليات والفنية

تحتوي مجموعة (قيلة بالشعاعي) على تسعين قصة قصيرة جداً، وقد سمها الكاتب في مجموعات، وجعل لكل مجموعة تدرج تحت عنوان. وذلك بحسب الموضوع، فمجموعات من مثل مع الحب، مع السهرية، مدارات، حياقات، بهاو، قصص، فالتصميم التي وسعت تحت عنوان (نبايات) ألبان الحلاب، وحملت عناوينها كلمة (التابع) والأمر نفسه ينطبق على القصص الأخرى. باستثناء قصة (حتى أنتم) التي أدرجها الكاتب في باب (مع المسفرة)، مع أنها لم يجد فيها شيئاً من المسفرة؛ في الصف الثالث لكتاوي، وفي مطلع العام تبهداً لاحقاً معلم اللغة العربية أمراً خرياً. أربعة من الطلاب ملتصقون بطالب كالأهر، وهم يهانبه كالألتابع يتباركون حتى بالهواء من حوله، أما التلمذ فمكتظ بهم كباصلت للندن الكبرى!

رأسه عليه ولم يملك بالثلم، لكنّ الورق تجسّس على ما في رأسه، وكتبته بالنهاية عنه.

وبستتي مما سبق قصة (بقايا) التي تناولت شعور الأديب بالحرمان، وبينت الوضع المعيشي المتدهي الذي يعيشه الكاتب في المجتمع العربي، فهذه القصة تختلف عن غيرها في غياب عنصر الدهشة فيها، الأمر الذي جعلها تقتصر إلى أهم ما يجعل القصة تنتمي إلى القصة القصيرة جداً

وتضلك نستنتج قصة (مقام الخوف) التي خلّت من الإدهاش، وتحول السرد فيها إلى كلام عادي، يمكن أن يكون مجرد جمل سرديّة في قصة قصيرة، أو رواية (بعد رجوعه إلى الوطن داب قلبه ضغطة سخر

في حيلة المطار هجم يدنق عليه، أصدقه، حتى الحمال القادم لنقل الحنّاق رفرفت فبالته على حديبه⁽¹⁾

البطل الفلي

ثم كثر من سريته في اليد المني في قصص بحبيب كياتي، فمن نجد أن بعض القصص مبني على التبدلات، كقصة (إصادة تكويرين) وقصة (زلزلة إقصية)، حيث نجد السلطان في طرف، يتف متحدياً، مثبّات باتساع إمبراطوريته، فكما نجد في الطرف الآخر الشاب الذي يظهر في الريح مبتهجاً بالحياة، ومتحدياً، ومعه شهاد آخرون يخرجون في الريح متعددين السلطان، وتنتهي القصة بانتصار الشبان، وهزيمة السلطان (سرت في الأرض زلزلة إقصية باتجاه الشمس، وزعم صلاية البهتان اتفرقت ككثير من رمل)

ولما قصص بُيّت على الحوار بين شخصيتين، كقصة في قصة (قبيلات على الجواه)، وقصة (العاب تسلي) وقصة (أف يا لا لي) حيث نجد حواراً رائع بين جنديه عبور المسد وجنديه الأوس سمعت ككل واحدة منهم إلى إثبات أنها الأقوى،

— عدم المبالغة مطلوبية مني وقصّ هاسي، جند.

إن أهم ما في القصة القصيرة جداً هو التصنيف الذي يؤدي حتماً إلى قصر السرد، حتى في القصة القصيرة جداً يمكن أن تكون جملة واحدة، وفي قصص بحبيب كياتي ما لم يتجاوز أربع جمل سردية، كقصة (انفجار) (قالوا له: نحن الصلابة وهم أنفك وأنف الملايين، قبل أن ينفجنا، أو لشرب البحر.

شرب البحر الأول، والثاني، والمطر، ثم انفجار في جومهم.

ومن القصص ما تجاوز الخمسين جملة، ولاسيما القصص التي نهضت على الحوار بين شخصيتين، كقصة (الوراء أحلي).

غير أن معيار قبة القصة القصيرة جداً لا يتحدد بالعدد من الجمل، إذ في القصص قصة ضرورية في القصة القصيرة جداً، أي أن القصص وحده لا يمتنع قصة قصيرة جداً، بل لا بد من شرط في آخر تعتمد في صوته قبة القصة، وهذا الشرط هو الإدهاش الذي يأتي مع نهاية القصة فمن دون الإدهاش لا يوجد سرد قصصي، وتقع القصة في محط لعادية، وتحول الكلام إلى كلام عادي.

ومن هذا، لا ريب تأتي مجموعة كتابات القصة القصيرة جداً، إذ من الخطأ الظن بأن كتابات هذا اللون الأدبي أمر سهل، ويمكن أن تأتي بفكرة من تغير عنها بأقل ما يمكن من الجمال.

وقد استطاع بحبيب كياتي في مجموعته القصصية القصيرة أن يحقق هذا الشرط الرئيس، فانهت القصص كلها النهاية المعهشة، ويمكن أن نذكر مثلاً واحداً هو قصة (بيلاش الورق) (قرد الكاتب منذ خروجه من المحون إلا يتعامل مع الورق، وأقسم على ذلك لزوجته وأطفاله، لكنّ الورق ناداه بعد أيام قليلة، كان يراضه طازجاً كضوء القمر، حلويها كصند امراء، وضع الكاتب

صفوه، يُتَمَكَّن بِهذه، والوُثْقَى، يَنْقُذُ، هَذَا مِثْلُ سِمْاءَ
شَرَفَتْهُ بِهَرُوفِ الصَّعَالِيزِ، وَيُطْلَعُ الْقَمَرُ بَدْرًا وَلَوْ فِي
الْتِهَارِ سَمِيدًا نَظَرُ الْبَهِيمِ، يَقُولُ:
- اللَّهُمَّ زِدْ هَذِهِ الذَّرِيَّةَ الصَّالِحَةَ.

وَنَجِدُ هَذَا النَّوعَ مِنَ الْبِنَاءِ فِي قِصَصِ أُخْرَى،
كَقِصَّةِ (وَصَاصَةَ فِي الْبُلُوعِ) الَّتِي عُبِّرَ الْكُتَّابُ مِنْ
خِلَالِهَا عَنْ جِشَعِ الْإِنْسَانِ، وَعِلْمِهِ، وَإِقْدَامِهِ عَلَى
ارْتِصَابِ الْجُرَائِمِ فِي سَبِيلِ الْحَصُولِ عَلَى الْمُنَافَةِ
الْخَاصَةِ (الَّتِي حَنَكَ الْكُتُوبُ مِنَ الْجُوعِ، لَحُطَفَ
شَرِيحَةَ لَحْمٍ بِسَمَرَةِ الْبَرِّيِّ مَسْدُ صَاحِبِ الشَّرِيحَةِ
وَصَاصَةً إِلَى بَلْمُومَةِ مَنَعَتِ الطَّغَامِ مِنَ الْوَصُولِ إِلَى
مَمْلَكَةِ) (صَاحِبِ):

- تَصَرُّقُ مِنَ الْبَاهِيَا جَعَلَتْ بِهَا حَقِيرًا فَهَذَا
لَقِيلَ هَذِهِ مِثْلُ مَنَّا مَافِيهَا فِي الْخِلَاجَةِ، جَعَلَتْ
كَالْخِلَافَةِ الْمُسْتَهْلِكِ، وَاتَّصَفَتْ بِأَحَدِهَا أَيْ مَاذَا أَهْلُ
بِكَ؟ حَتَّى إِنَّكَ كُتُبُ بَيْنَ كُتُبِ.

فَعَمَّمَ الْكُتُوبُ وَلَقَمَتُهُ اخْتِلَافَتْ بِهَذِهِ
- لَقِيلَ مِنْ لَجَلِ لَقَمَةٍ مَاذَا أَنْشَأَ حَتَّى إِنَّكَ
إِنْسَانُ بَيْنَ إِنْسَانٍ.

الأنماط السردية

فِي الْقِصَّةِ التَّصْمِيمِيَّةِ جَدُّاً نَجِدُ هَذِهِ أَنْمَاطَ
سَرْدِيَّةٍ، الْأَمْرَ الَّذِي يَدُلُّ عَلَى انْفِتَاحِ هَذَا الْجَسَدِ
الْأَدْبِيِّ عَلَى مَا تَوْفَرُهُ الْأَنْمَاطُ وَالْأَنْوَاعُ الْآخَرَى مِنْ
إِسْكَافَاتٍ، تُثَرِّي الْقِصَّةَ التَّصْمِيمِيَّةَ جَدًّا، وَرِيمَ لِمَعْنَى،
إِلَى جَانِبِ عِيُونِهَا مِنَ الْعَوَامِلِ، فِي جَعْلِهَا الْجَسَدِ
الْأَدْبِيِّ الْأَكْثَرُ مَقْرُونَةً فِي التَّاسْتَقْبَلِ الْقَرِيبِ.
فِي قِصَصِ تَجِييبِ كَتَابِي بَعْدَ الشُّعْبَةِ الْمَامِ،
وَمِثَالِ ذَلِكَ قِصَّةُ (الْقَمَرُ الْبَارِبِ) وَقِصَّةُ (أَمْطُورَةُ
فَرْخِصِمِي)، نَكْمَا نَجِدُ الْقِصَّةَ الْحَكَمِيَّةَ، نَكْمَا فِي
قِصَّةِ (هَرَارِ) (بَعْدَ مَا رَوِيَ أَزْزِي)، نَحْصُكْتُهَا عَرَسَ
صَافِيَّيْنِ.

لَيْسَ أَجْمَلُ قِيَادَةٍ لِيُصْغِرَ إِلَيْهَا، كَانَتْ تَنْتَظَرُهُ
عَلَى نَارِ الشُّوقِ، لَكِنَّهُ لَمْ يَكُنْ فِي الْفَرَاةِ الْوَرْدِ الْأَبْيَضِ فِي

وَانْتَهَى الْحَوَارِ يَسْجُودُ إِلَى انْتِصَارِ حَذَائِيَّةِ صَبُورِ
الصَّبِيحِ

وَشِعْ قِصَصُ بِنَاءِ الصَّانِبِ عَلَى مِيدَا تَحْوِيلِ
الْحَقَائِقِ إِلَى حِكَايَاتٍ، نَكْمَا فِي قِصَّةِ (الْقَمَرُ
الْبَارِبِ) (نَزَلَ الْقَمَرُ مِنَ السَّمَاءِ ذَاتَ لَيْلَةٍ، أَرَادَ أَنْ
يَنْتَزِعَ فِي الْبَيْمَاتَيْنِ، لَكِنَّهُ الْبَحْرُوسُ حَاوَلُوا أَنْ
يَمْرُقُوهُ، فَالْخُطْبَا فِي عِيْنِي فَتَاةٌ جَمِيلَةٌ هِيَ فِي زَيْنِ
أَمْ لَيْسَ أَمْ مِيرَاسَتُ؟ لَمْ يَمْرُقْ لَكِنَّهُ، لَكِنَّهُ لَمْ يَمْرُقْ
وَحَدَّثَهُمْ كَلِمًا أُخْرَى: اَلْقَسَمُ كُلُّهُمْ أَنَّ الْقَمَرَ الْخُطْبَا
فِي عِيْنِي حَبِيبَتِهِ)، فَقَدْ انْطَلَقَ الْكُتَّابُ فِي بَدْءِ قِصَّتِهِ
مِمَّا بَاتَ حَقِيقَةً، وَهُوَ تَشْبِيهُ الْعَبُورِ بِالْقَمَرِ، وَنَسِجَ
حِكَايَةً حَوْلَ هَذِهِ الْحَقِيقَةِ

وَشِعْ قِصَصُ مَبْنِيَّةٍ عَلَى شَكْلِ الْأَسْطُورَةِ، نَكْمَا
فِي قِصَّةِ (أَمْطُورَةُ فَرْخِصِمِي)، فَقَدْ مَلَّتْ أَفْرُودِيَّةُ
إِلَهَةُ الْحُبِّ مِنَ فَرْخِصِمِي إِلَى الْأَمْرِ أَنْ يَجْعَلَ الْحَبِيبَ
أَكْثَرَ عَمَلًا، فَمَا كَانَ مِنَ الْآخِرِ إِلَّا أَنْ أَوْذَعَ لَقْرًا
فِي عَيْنِ الْعَشِيقِ، وَخَرَّ فِي بَيْمَاتِهِمْ، وَالْقِصَّةُ مَعْدُونَةٌ
لِلْإِحَابَةِ عَلَى سَوَالِ مُقَادَةٍ هِيَ الْحُبُّ مَرَادِفُ الْعَدَابَةِ
أَمْ أَنَّهُ مَرَادِفُ لِلشُّعْرِ وَالْمَعْنَى وَالْمَعْنَى عَنْ مَقَاتِلِجِ
الْمَعْرِفَةِ؟

وَهَذَا قِصَصُ بِنَاءِ الْكُتُوبِ بِنَاءً وَاقِعًا، هُوَ
ذَاتُ بِنَاءٍ وَاقِعِي يَتَشَبَّهُ الْمَوْصُوعَاتِ الْحَارِجِيَّةِ الَّتِي
مَرَادِفُ فِي الْوَاقِعِ، نَكْمَا فِي قِصَّةِ (مَعْرُكَةُ)، وَقِصَّةِ
(زَوْجِ شَرْفِي)، وَقِصَّةِ (بَاهَا الْفَالِي)، وَقِصَّةِ (بَعْدَ
الْجَرَاةِ) وَغَيْرِهَا.

وَشِعْ قِصَصُ تَشْبِيهِ، مِنْ جِهَتِ الْبِنَاءِ الْمَبْنِي الْمَامِ،
الْحِكَايَةِ الشَّعْبِيَّةِ، قِصَصُ بَعْدَ شَبَابِ الْحَيَوَانَاتِ،
نَكْمَا نَجِدُ الْأَشْيَاءَ وَقَدْ تَأَمَّصَتْ، كَقِصَّةِ (هَوْرَةُ مِنْ
بَعْدِ الْقِصَّةِ) (بَنَاتُ الْفَتَاةِ)، بِذَلِكَ كَثِيرًا فِي
شَيْخُوخَتِهِ..

يَجُوزُ لَهُ قَهْرُ الصَّبَاحِ، يَمُورُ حَوْلَهُ، يَتَذَكَّرُهُ
بَنَاتُ، فَيَتَمَسَّ عَقْرُ الْبَنَاتِ الْآدِينَ رَحْلًا.

أَحْيَانًا يَحَاصِرُهُ الْخُجُورُ.. تَصُورُ الشَّيْخُوخَةَ،
فِيخْتَمُونَ، وَيَطْرُدُونَ، وَلَكِنَّهُ مِنْ وَرَاءِ الْبَابِ يَسْمَعُ
بِكَلَامِهِ نَاعِمًا، يَقْتَحِ لَبَنَ دَامِغِ الْمَيْنِ، فَيَقْتَرِنُ إِلَى

كيف أصلي؟

أما قصة (مسالم وسليم) فقد أضاف الكتاب إلى يمانها الفني من المصروح، فجلت وكتبتها مشهد درامي. الحوار الذي يدور بين مسالم وسليم هو حوار ينصف بالدرامية. وذلك لأن الحوار بينهم من تأخير، غير مجاولة طفل واحد منهم التمتع على الآخر، والتأثير فيه بهدف تعبير به ويدلث سهم الحوار بينهم في بضمتهم مضطرب. وتحقق المشهد الدرامي

القيم الفكرية

قدم نجيب كيكالي في قصصه شخصيات غلبت عليها سمة البساطة. فهي شخصيات فطرة، تقع في أسهل السلم الاجتماعي، وهي بالإضافة إلى الفقر شخصيات مستترة، وتغني الحزن بوعيه المادي والعموي. إنه بخصيص سحبه مشجع تخلط فيه القيم، وشخصية نظام علي، جديد، البقاء فيه للأقوى والأعسى، ولطفه برغم مدمته، وانعصر أحلامه تنمر على البحث عن القيم في الحياة، فتراث تبهت عن الحب، ككف هي شخصية (سميح) في قصة (قنبلة بالشماسي) الذي حلم بتبته من فتاة تحسن شمسية، ولطفه بكتشف في بهية القصة أن سميح تضر (في الغرفة ينظر بعينين حائلتين إلى صورة فتاة تحمل قنبلة) وهكذا تبقى الحاجة إلى الحب لدى سميح مجرد رغبة لم تتحقق، والأمر نفسه يطبق على الزوجين في قصة (قنبلات على الهواء) فقد فرق بينهما السعي للحصول على المال، فذهب الزوج إلى الخليج ليحصل على ثمن بيت، وتحامله زوجته في إحدى رسائله قائلة (امن أجل الحيطان قنبلات الهواء)، ويتفق على أن يتبدلا في القنبلات الهوائية، أما الشخصية في قصة (قربان)، فهي شخصية تحلم بالحب، وعندما تهم بقاء من تحب، ينظر في المرأة، فتدري الشعر الأبيض، وتقدم العمر، فتأوذ بالحب في قصة (كوسمي البدين) يتعصر الشاب إلى الشمع، وتكسر ذراعه وهو الذي اعتاد أن يحمل محبوبته على ذراعه، ولطف

شمره، لتكسر رأياً كثيراً في بطلته الشخصية، تنز إلى درب البكاء الملول.

ونجد في مجموعة (قنبلة بالخشخاش) القصة الحاضرة، ككف في قصة (معالجة لآفة)، وهناك القصة التي تبدو على شكل لوحة تشكيلية ككف في قصة (تشكيل)، في غرفة النوم يأخذ ولعته تماماً..

ينزع رأسه، يطلقه على للشعب!

ينزع قلبه، يضمه في ككس الساء بجانب الأزار!

ينزع يديه وزجله على حامل رطلات العنق!

زوجته كانت تقوم بالأمر نفسه!

دون قصد حدث تبادل ذات يومه يا أم، ما هذا! اختلط أحدهما بالآخر!

ارتبكها لتطلي، ضحكها، ثم أحبهما التجربة، زادتهما قرباً أحدهما من الآخر! ذات صباح استيقظ باكراً، فطهرته أن يهوى. أخذ رأسها، وضعه بجانب رأسه، وضع يدها مع يديه، وجعلها مع رجليه! نظر إلى المرأة، رأى نفسه مغلولاً مزبواً، فأملاً شوقاً وإثارة.

وقد تكفون القصة القصيرة جداً في قصص نجيب كيكالي على شكل لوحة شمعية، ككف في قصة (ملوات) (صلى العاشق على سجادة الوجد).

الهر على سجادة الرمل.

الطفل على قرب أمه.

العاهل على سجادة الحشوح.

الصباح على سجادة من شروق الشجر.

الليل على سجادة من صمت المدينة.

الشاهر على سجادة المروضة.

التاجر على سجادة من اليورو والدولارات.

الثقة ثم يهد جيئته، ولم يجد الجهات، صباح؛

رياء

ومجموعة وفيرة، وشعبية نظام عتلي لا يرحم، ومجتمع لا يفهم - أو لا يريد أن يفهم - ولكنهم لا تريد الأهرمة، وتصر على التمسك بانسببيتها بحلالمهم، وأهلها بالحب ويكفل ما يجعل الحب حميله فهل مستحضر؟ فمض حبب كتالي لا يقدم جواباً، ويكتفي بعرض حالة وتصور واقع، فكيف أنها لا تخرج بشخصيتها في مواجهات من أجل تعبير واقعها، بل تكتفي بتشريح أثار مجتمع ظالم على شريحة بسيطة ومعزولة وفيرة ومجموعة

إن يظل قصص نجيب ككتالي تائه لا يجد مخرجاً، لذا يلجأ إلى عالم المور مسعداً إليه على خيط الماء ككتا في قصة، (تصوف) **تكتا مغل** للطر بله الوجد، فبكت فيه مهارة وألصق بارع، **فرص رصة للولوية ورفسات أخرى لا يعرفها أحد!** **فرك وجهه بالقطرات، أدخلها في مسامه.**

ضمك، بكسي، غسي، ثم تملق خيط الماء، ومعد

إلى فوق- إلى عالم أوله نور، آخره نور!

و يلجأ إلى سيد السماء ككتا في قصة (باب الله) محاولاً أن يشرح إلى فوق بدموعه ومأسه، وتكفله ما أن يصل إلى القبة اللامتناهية حتى يطرح السؤال الثاني

(أب يا مولاي **انكسر في القبة الأولى لكل ما يجري فوق الأرض من أموال، نحن؟ أم الزمان؟ أم الوطن الذي جعلنا منه؟ أم، امتنا فرك لنا يخطر في بالي.**

صمت الثور، خاف الجاهل، فلن أنه غضب، شاتكمش حتى كاد يذوب! لكن يدأ حانها لسته، وبلا آتته لرتست كلمات.

- لشرب مزهداً من ماء الحيرة لتعرف الجواب، لشرية، لشرية.

العشقي لا يستسلمان، ويتابعان الحسي في درب السعادة وفي قصه **(الترتلة)** يعرض العشقي إلى تهديد الأهل بالقتل لإسروهم عسى نخب برعم أنهم من ملتعتين متعديتين، وتكفهم يصرون على التمسك بالحب.

إرب شخصيات عاشقة، وبسيلة، قلوبها عمرة بالحب، ولكن ثمه من يحول بينه وبين من يحب وتكفهم ترفض الأهرمة ويصفح من حل تحقيق أحلامهم وعدم تحق، فين التكتا لا يحملها المسزوبه، وإنما يعنو باللائمة على عصر ألعاب التمثله، **ككتا في قصة (ألعاب ليلية)**، وعلى الرمز **ككتا في قصة (طرا).**

إن الشخصيات التي يتعمدها نجيب ككتالي في قصصه هي في معظمها شخصيات معطوبة. وتكفهم ليست لمسزولة عن خرابها وخراب العالم من حولها، فهي الضحية، وليست الجالاد، والعالم من حولها هو المسزول عن عطيتها، وانكسارها، وجرمها، إلى المجتمع الاستهلاكي في قصة **(شهر معقول)** هو الذي يجعل الشهادة تمسك بالخمسنة ليرة، وهي تعارض الجنس مع الترافق.

لقد تغير العالم والمجتمع، وتغير شكل شيء، امشرت القسيم وتخلخت، حتى عروة بي الورد الذي عاد من التاريخ، فوجد الجوع في كفل مضطرب من بلاد العرب، فاستل سيفه، ككتا ككتا في العمل في الماضي، وتكفهم حوبه بالرفض من المجتمع الذي يسطر عليه **(رجال وجوههم من دعاس)**، فما تكس منه إلا أن سايور، وأجل قضية المشراء، وزاج ييهت عن خلاصه الصردى، فهو جانيح. وتكفله لا يجد طعماً، لأن **(خطت مكافعة البطالة تاسرت عليها نول خارجية)**، وعندما حاول أن يعمل ممثلاً، حوبه بالرفض أيضاً، لأن ثبوته خسة لا تتناسب مع صيلا الألقاب الثلاث

إن الشخصيات التي يلجأ عليها نجيب ككتالي في قصصه هي شخصية معطوبة ومعزولة ومستبلة.

تجليات الجنون في الحضور والغياب

(دراسة نقدية نفسية في رواية
/نقاسيم الحضور والغياب/)

□ سماح حكواني *

استهلال:

ينأسس حاسب جوهري من الساء النفسي لرواية الأديب غسان كامل وبوس (1) "نقاسيم الحضور والغياب" (2) على نحل في بارز لخطاب الحضور، الذي يوتر في تلامي شخصياتها غيبا، ورسم حركة مألها إلى مصائرهما، مما يهيم في توجيه قراءتها نقديا، إلى الإفادة المناسبة من المصاحج النفسية في النقد الأدبي الحديث، ولاسيما المصاحج التي تعنى بدراسة التحلي النفسي الروائي لظاهرة الحضور، ماثحة مكوناتها النقدية من تعاليم المدرسة الفرويدية، وما جاء بعدها من مدارس النقد النفسي الجديد.

يسمح الانطلاق إلى قراءة هذه الرواية نقديا، بالرؤية المصهجة المشار إليها، بالاحتفاء في تقديم تحليل أدبي علمي لتحلي ظاهرة الحضور في حضور الوعي وغيباه، متمثلا بشخصية "شهلا"، الشخصية الرئيسة في الرواية، التي مرّ تلاميها النفسي محوريا في مرحلتين، تحاول هذه الدراسة تتبعهما، محصنة أدواتها زمنيا،

شهلا هتج. وحضورها المهيمن في بسية المهيمن
الروائي ولاسيما في سبتي البداية والنهاية
يحاول البحث في لأوعي الشخصيات الروائية
المعية الأحلاس لعديته العلمية المرتبطة بسند النص
من داخل مكتوبه. يه يؤوله ليكسور بحث نقدي
ودخلي. يجيب - ما استطاع لي ذلك سبيلا -
محاولات فرض رؤي خارجية عليه، مغلّب عليه

في المرحلة الأولى لتحليل تأثير ظاهرة الحضور
في تكوين شخصية شهلا منذ المصوطة حتى
الرواج مرور بمرحلة لبولوج، وفي المرحلة الثانية
لتحميل مصاحي هذه الشخصية بعد مرور عود ضويله
تفصل بينها وبين المرحلة الأولى، ومستحيج تقسيم
قراءة الرواية نقديا إلى محورين مهيمنين على تبايع
رسمي، تبسنتها النفسي في تقديمه تسمي شخصية

عمليات لاداعية والالتزام بطريقة المنقومة والنفقة وإعطاه الأهمية للحياة الجنسية أو لعقدة أوديب تلصم هي النقطة الرئيسية التي يذهب إليها التحليل النفسي وتلخصها هي أسس النظرية التحليلية (6). فكما لم يتم بتحليل عملية الخلق الفني (الإبداع) نفسها، فقد طرقت في مقالاته (7) Creative writers and day dreaming والتكاتب المبدعين والأحلام اليومية طريقته في تصوير الأحلام على تصوير الأدب مثل مسرحياتي "تاجر البندقية" و"ذلك لبر" وقصة صندريل (8)، منطلق من أن "مقصود التكاتب مثل الأحلام... مما يجعل الأدب أكثر معاني المحللين متعة" (9)، وليس تكون الكتابة مهددة بمعزل عن المثالي فالتكاتب المبدعة برأيه قادرة على صنع تأثير قوي على (10)، إذ لا يمكن صنع كتاب مبدعين من دون المثالي، ومن هنا عني بتحليل التدرج وأسباب التجديده إلى العمل الذي يقوم بالمرجحة الأولى على باقي تجربة إنسانية عامة تتجلى فيها رغباته وأحلامه، فهو شعر بمتعة غير مصنوعة بالحد، أو الدبسه وليس تتم متعة المثالي على اكتمل وجه إلا إذا تكلم هناك تجاوب بينه وبين المبدع في كل شيء من المواقف المشتركة، وهذه المواقف، تُصنّفها في نظر فرويد الفقد والمصائب، والتفكيرات، وكل ما اختبر في اللاشعور من تفكيرات المنقولة.

طور فرويد تأملاته هذه في كتابه "الطوفان والمحرّم 1914" (11)، فقدم فيها "جانباً أوديب نسبة المجتمع، معرّفاً ذلك في كتابته علم النفس الجماعي وتحليل الأنا 1917" (12)، و"خلق في الحضارة 1929" (13)، وقد خلص إلى أن عقدة أوديب بدنية الدين والأخلاق والمجتمع والعقل (14)، لكن عقدة أوديب كانت سبباً من أسباب انشقاق تلامذته عنه، هادكر (1870، 1937) لم يتفهم بنور عقدة أوديب في العصاب، إذ وجد أن الدوبية العنصرية تولد رعب الطفل في السيطرة والتفوق فتقوده إلى مملوحات يستحيل تحقيقها، مما يولد لديه هذا العصاب، وقد اصطاح على درس ذلك تحت اسم

جهود في التعبير والتحليل ليكشف غوامض المرد ومقاصده من لأوعي النفس، معترفاً بالإمكان النقدي لتحقيق مهنته في دراسة رواية تقسيم الحضور والعيب في ضوء فهمه النظري لنوعين من أنواع الجنون جنون التفكوس، وحنون التماسي، تجلب في الأيد العملي لهذه الرواية.

تمهيد

تبدأ علاقته في المرد بالتدق النفس من علاقة علم النفس بالثقافة، فالتحليل النفسي الطوبى في أبسط توجهاته المعرفية "علاج بالكلام" (3)، علاج يقدم صموئلاً سردياً ارتقت إلى مستوى الأدب أحياناً، وألمت ببعض التكاتب المعالم، وصولاً إلى دراسة لأفكار (1901 - 1981) العلاقة بين اللاوعي وبسبب اللغة (4)، وقد أجهت فرويد (1856-1939) وتلامذته من بعده في تأكيد علاقة اللاوعي بالنفس سواء أكل هذا النفس ما يتمنع عن عملية التحليل النفسي للمريض، بوصفها مفقودة، نعم، أو ما يروج به المكاتب في حيز اللاوعي بمحورة نفس أدبي.

ولم يكتف فرويد بالبحث في شعور المبدع ولا شعوره الذي يمد النفس بمضموناته الخفية، إنما أشار إلى علاقة أكثر وضوحاً لعملية الإبداع، في مقالته "أنا وأهو 1923" وهي علاقة ثلاثية التطلب، تولد فيها أهو المنقذات والمراير الفطرية التي تسمى الأنا إلى السيطرة عليها، للوصول إلى التوازن النفسي والاجتماعي، وغالباً تكون مصفوفة بسلسلة الأنا الصها وهو مجموعة القيم الأخلاقية والمجتمعية التي تلعب دور الرقيب على المرد ونفحه إلى صكبت رغباته، ومن هنا لم يلح فرويد تجليات الدوامع المردية لمقاومة الصكبت الذي تفرضه الأنا العليا، إذ تتجلى غالباً في توضيحت ثقافيه وسياسية ومعرفية متشعبة، يشكل الأدب أبرز تحليلاتها، وهو ما حرص ميشيل هوكسكو على إثارته في اشكالك العصاب الأدبي (5)، وقد حدد فرويد الحفاظ الأساسية في التحليل النفسي بقوله إن التأكيد على وجود

(مقدمة ثانية)

بمجموعاته الشعرية الشهيرة المتنوعة صلبة وثيقة بين علم النغم والنقد الأدبي في دراسته لثمنين فيسكتي وملت (24) ولجمن (25)، عبر تحليله الشخصيات تحليلاً نفسياً، ويطبقها بتلخيص، إلى جانب التحليل التسمي لعملية الإبداع، وتلك مجالات عسرة الدراسات النقدية التسمية اللاحقة صحيح أنه أراد تحفد بعض نظريات علم النفس الطبي عبر دراسة الأدب. إلا أن تحليله العقد والأخلاق في الأعمال الأدبية لم يمتد إلى النحس الجمالية النفسية التوقية، وإن لم يمتد ذلك، ففي كتابه "الدين والعلم، في قصة غرايمز لجمن بقر مصمعت عدة لتتوق للمردات التي تحمل معنى مزدوجاً (26)، ويخلص بعد انقضاء خمس سنوات على صدور هذا الكتاب إلى أنها دراسة شجعت البحث في التحليل التسمي للنتاج الأدبي، كما شجعت تلزم معرفة الأساس والتطبيقات الشخصية التي يس الكتاب عمله عليها، والطرق التي سلكها في ذلك (27)، كما لزم بما اصطاح عليه فهم بمد على يد رولان بارت في لغة النص فقال: يجب أن يحقق المدع للمتلقي سمة التحريض على الشراء عبر تجاور تجربته الذاتية إلى مواطن مشتركة مع اهتمامات المتلقي، وهذه اللوامل تجسدها العقد والفرار والمصوب وحلل ما اختره اللاشعور من دكرات العلم (28)

لقد كثر البحث في العلاقة بين الشعر والعمرية الأدبية، موضوعاً مهماً من موضوعات النقد النفسي الذي وجد في علاقة الأدب بضمه وجه آخر للجون، من حيث هو التفاوت والاختلاف، ذلك أن الأدب به من، فهو ليس على شاكله الآخرين، إنه أهل مهم وأصغر في الوقت بضمه (29)، واللاوعي الذي يصدر عنه هو دور العقول وفوقه في أن ماً (30)، مما يدعو إلى التناول: هل جعل الكتاب عمديه مصدرًا لموضوعاته، أو مكتوب لدفعه، فملاً الحقيقة تكمن في تساؤل: هل قاد كتاب الكتاب مصدر في موضوعاته عن عمدياته، فب الذي يجعل هذه الموضوعات مهمة للقاء؟

"علم النفس الفري (15)، ومن ثم رفض أن يكون المعاد دافع للنس، إنما دافعه التوقية

أما يوب (1875 - 1961) فقد رفض اختزال الليبيدو إلى نسق غريزي، وإنما إلى نسق مزدوج وحي وغريزي، لذا يصفي الطبع الغريزي على التطلعات الأدبية (لحرمة، ويجريها من النفس الجسمي (16)، وقد وجد أن فرويد بالغ في جعل العزيمة دافعاً للمصوب والأبدع فرد المصوب إلى العزيمة "حب ولعل الشيء الذي يميز نظريته يوب اهتمامه بالجانب الاجتماعي، ذلك أن عملية الإبداع تتم عبر إشارة ككوامس اللاشعور الجسمي إشارة جسدية عتيد هذه الإشارة إلى الداب بوصول النفس العودة إلى دواره بعد إخراج شحنه

في فرويد أن عملية الإبداع تتم عبرها صماء التماهي، لثمنه، وجد، ككف وجد يوب، ن عمله الإبداع غامضة ومقدرة، وإن اقترح يوب إيجاد منهج فني جمالي لتتممها أو العودة إلى حالة "المشرفة الصوفية" لاستكشاف بعض أسرارها (17).

أما أوتوراند (18) (1884 - 1939) فقد وجد في صمدية الولادة مصدرًا للقلق المعادي، وليست عدايات أوديب إلا اختلافات خيالية يتجلى فيها ويتكسر بها قلق الولادة (19)، ويتس شكل من ويلهم رايخ "كازن هورقة" أيضاً (20) مقولات فرويد بمد إصافه ملابح ثوري اشتراكي عليها (21).

إن استعراض الآراء السابقة يتودنا إلى تأكيد دور فرويد في التأسيس للنقد النفسي الأدبي، وليس نظرية التحليل التسمي الطبعي كصوب، إذ أشار فرويد في كثر من صمديه إلى أن الأدباء والفنانين والشعراء، هم وحدهم أذرى بأسرار النفس الإنمائية، وإليهم يرجع الفصل في اكتشاف اللاوعي (22)، وعلى علماء النفس والطب التسمي الأداة من مصوب الأعمال الأدبية والتسمية (23)، وبذلك مهد فرويد لسل المنهج التسمي من سيق التحليل التسمي أو التحليل الأدبي حقق انتشاراً حقق ثوقاته بد قامب دراسته التسمي العميه

الصغيرة، فهي حبة يشربها تصاوت طبشي حاد، ولاسيما حين من يخرج من القرية، ومن يبقى متبنا فيها، وثمن للمقبل مفتوحاً أمام المقيمين فيها، نظراً لحدودية الأحلام والأمانيات بين مسورها، مما يدفع ببعض الأهل - وقد كس هذا الأمر شائفاً اجتماعياً - إلى إرسال بناتهم للعمل في بيروت، لتحسين ظروف المعيشة، أو لرعاية المتبنا في مس ميكسرة باكتشاف العالم خارج القرية عند رؤية مشالتهن وقد تغيرت حالهن نحو الأفضل عندما يأتين إلى القرية للاستقرار والزواج أو لقطاء بعض الوقت من الأهل.

لقد راود حلم بيروت محيلات كثيرين من الشباب، كحلم العمل في المصا مثلاً، ولاسيما شباب قرية "المسكوة" معظمهم، للأسباب نفسها، وهو ما شغل بداية الأحداث القليلة في الرواية، فتملة ملعة تدعى "شها" يحاول والدها أن يرسلها للعمل في خدمة البيوت في بيروت شهر مرة لتكسب فكانت تعود في كل مرة وقد فطنت في مهمتها، بمساعدة شاب من شباب القرية يعمل هناك عند زمر يصيد يدعى "الدرويش"، ومطراً إلى صديق الأهل الجمعي للقرية يلجأ إلى الشيخ إبراهيم ليكتب لها مكتبة تحرسها وتهدئها إلى حسن الإقامة بعيداً عن الأهل، فلا تهرب إلى القرية مرة أخرى.

بكتشف أن عودة شها الأخيرة عمقت علاقاتها بأحد الشباب في القرية وهو مروق فكان لا يتكلم عن تربيته فكسرة الحمر إلى بيروت، ويمسك هذه المكسرة بوجوه شتى بمن فيها، شدة عن هذا الوجدان الجمعي الذي يقدس الفتيبة، ويلمو الحب الذي لم يستطع الأهل الووف في وجهه، إشفافاً على حال "شها"، إلى أن يقرر مروق السفر مع وعده شها بالعودة لاسطحها.

وهذا لا يعود وتبقى شها بانتظاره ويكس هذا الرجل حدثاً مهمّاً سفير حياة شها، إذ يحاول التوفيق بين كل التوفيق في القرية سر صبيحة شها بقاء كدرويش العرق في عمه

هذه التمازلات تقود إلى دور النقد التفسري الذي يمس بحرفية الكتائب في معالجة تصدج من الشخصيات العصبية السائدة في بيئة الاجتماعية.

يساعد في ذلك التخصف معطيات الدراسة المروية، مدعومة بأخرى طورت تلك المقولات في مدرسة نقدية حديثة أسس لها جن بيلمن بويل، هي مدرسة "لاوعي النص" (31)، فلا بد لكل نص من لاوعي يحترق جواب الحقيقة والصدق، حيث تهب سليلة الأب الأعلى وتجلي المصنوعات الخفية للعمل الأدبي.

بقيت الإشارة ضرورية إلى دور الأدب في رهد علم النفس بمادة قرائية تحليلية ثرية، في ضوء تنوع عمه شعبيته وعصبانيته، فبقدر ما تتشرب هذه الشخصيات النفسية من الصديق الواقعي الانفعالي الإنساني لتترب بحوث النقد التفسري من الفن والحدوى، فليس الإبداع أن يني الكتائب عمله وفق معطيات علم النفس، إنما أن يوجه بالبناء التفسري لتشغول الفنية معطيات علم النفس، بناء عقوب غير مسجل أو مرسوم على النص فيلوي عمل الإبداع فيه ذلك أن ما يأخذ علم النفس من الأدب أعمق وأكبر مما يجوز أن يقتصر على الأدب من الدراسات النفسية (32)، وهذا ما يمكن أن يبينه دراسة تجلنت خطاب الجمون بين المنظور والميف، أي بين وهي المنظور ولا وعيها، بين الصديق الصبي والصديق الواقعي، بهدف تلمس مصنوعات هذه الشعوب، وصولاً إلى الكشف عن لاوعي النص، حيث يكس الجزء الأكبر من قيمته الفنية.

رواية تقاسيم العصور والقياس

يقدم الأديب غسان كدمل وثوس في روايته تقاسيم الحصور والقياس رؤية فيه واقعية تمنح ماديته من علايق الشخصيات المصية في قرية مسيرة من قري جهال اللاذقية تدعى "المسكوة"، وهي قرية دهلت بعصبها عن الأزمنة والأمكنة، فلم تشو مسطورها إلى الحقيقة الرسمية للأحداث، لكنكها أشارت إلى تقاصيل الحياة الحثيرة في القرية

(مقدمة مختصرة)

يأتيه المصيب وله دخول مشفى الأمراض العقلية وإشباعه بها موتها، وتكفي حقيقته فكانت تحسن العودة فصلى الأمامة والعمل في المستشفى من دون مصرفه موبت دكتوراه عرفت بده الذي حرص على بدء به مبدل بيها فشرب راسي لمرور سر في الليل ومتبعه فهو لمفس، رغبة في إثراء الأسرة المقتلة للشيخ، لإبراز عجزه عن التصديق، حيث بدأ يقلب الميراث، في يوم وليلة التخلص من الشيطان الذي أقص مصاحبههم، حيث يستغل المتواطون على الوليمة على صوت ابنته سهام يشق الأصماع، وتتهي الكلمات بصورة "مرزوقي" عاجزا عن الحراك والكلام.

تجليات الجنون في العصور والغياب

مخفف دراسة تأثير خطاب الجنون في شخصية شهلا جوانب عميقة من لأوعي النص، كشف بقود إلى الوقوف على ملامح من سمات الشخصيات المحيطة بها، بدءا بأبواب هذا الجنون، ومسيراته، مروراً بتطورات، وإرتباطاته بالوعي والوعي، ونشأته بتتبعه في كل مرحلة من مراحل تكيفه وتساميه أو تقوضه، وقد استغرق هذا الحدث من الرواية أربعة فصول من فصولها الأثني عشر، وتوزعت تفصيلاته في مطلع الرواية وختامها وهذا ما يبرز المحاجة إلى تقسيم الحياة المسيرة لشخصية شهلا إلى مرحلتين، تحتل في ارتينها، بمظهر الجنون وأزمته وأخطائه، ونهاياته، إلى ثم يحكي دوافعه أيضاً، كلما تحتل في م تفصيلاته من سمات الشخصيات المحيطة، وعلاقتها بالوحدات الجمعي للقرية، وأخيراً في مناهل من الحكوص إلى الجنون، ومن الجنون إلى التسامي.

للمرحلة الأولى:

تستد هذه المرحلة رمزياً من مفصلة "شهلا الأولى، مروراً بسمر مرزوقي، وانتهاءً بمشفى الأمراض العقلية وتبدو هذه المرحلة التي تمر بأملوار الطموحة والبلوغ والحب والرواج والجنون على مراحل

بالرواج منها، ويحصل ذلك، وتتجلب شهلا أولاداً لم يتم التناقص من أبيهم: إلى مشفى الدرويش المقيم في بيروت أو أي أحد آخر من أهل القرية، حيث كانت تستقر شهلا، ويبقى مسو المطالب ملاحظاً هذه البليت، إذ تقرر على عير عهدها أن تبادر هي إلى زيارة زوجها في بيروت، وتفتشتم إصابته زوجها في المصا، إصابته أفقدته رجولته، ويحسن جنونها من جديد، وينتهي بها الأمر في مشفى الأمراض العقلية

إلى موت "شهلا بعد مرور الأزمة بولقت هذه الدكرات من جديد، لدى جل من الشيب المقيم في القرية ومهم بيل ابن أخ مرزوقي، وواصف وسلم وغيرهم ضحاكولون السبع على جذور القصة، ولأصم أن المرزوقي عاد إلى القرية ليستقر نهائياً، بعد أن بسى لنفسه فهنا بيتاً مسيراً أبهى لا كيبوت القرية، وقد استطاع أن يسلب ال توظيف مكاسهم المقدسة، عندما ألق أهلها بالوعي والإلهام الذي أنعمه تحت شجرة المندبين العكيرة القديمة في وسط القرية، ويبدأ بممارسة أعماله على أنه الشيخ مرزوقي يكتب، لتنام للمسوس، ويشر الخور لمرد روح شريرة، ويدهو لرواج بنت ...، وغير ذلك من فنون الاحتيال، يساعد في ذلك مرزوق سليم، ويتغذى أنفسهم من الضيف التوافع خارج القرية مكاد للعمل.

ويطلق الشيخ مرزوقي لنواء الجديدة التي تنمي بصبح استلام جثمان "شهلا" من مشفى الأمراض العقلية، وعلم السماح بدفع هذه الألفة المجنونة في تراب القرية، التي بدل ما بدت لتطهرها من شهلا ومثيلاتها، وهب يتحد من شهلا بدا يحش وصوله ميت حشيه من الضماد مره وهذا في المسرة نهاجه روحه عير مره، فيتح شرح الأمراض لوه م ضح برام وهب ويبقى على هذه حاله وشهلا التي لم تكن قد ماتت حقيقة، بسج ظهوره لأهلي القرية مخلف فيهم مرزوق شبي من الهدين لم تكن تحتد عليه لعصه حقة على الأزمة التي حطمت في روحها هذه الملوب العميقة، بعد معرفته

اليوم الأول من عملها، أيقظتها سيدة البيت طالبة منها تحضير العطور فقالت لها براءة من لم يعرف لماذا حبي به إلى هذا افطروا أنتم، ماكل فيها بعد... وما تكلان من السيدة إلا أن انتهالت عيها بالصرب، وعندم جاء والدها وقد أنه صميره على سرك صميره هك رأى آثار الصرب بأدية عليها، هومى لأصحب الملب ما تبض من بقودهم وأصطحب ابنته على أكله عائدا إلى القرية

تحدث لعبد الفريد لوتويلك عن هذه الصدمة مطلقاً، وهي تبدأ في أول انضمام للطليل عن الأم، مم يحمله محمراً للعودة اليه في سهل حبله صمير يخلف رهان من تكفر التجربة، والابتعاد عن جو الأسرة الذي شأ فيه قريباً معهما ككما لو تكلان في رحم أمه، وهو ما اصطلح عليه اسم صدمة الولادة.

وتكرر الأمر مرة ثانية عندما قصمت صاحبة البيت صمائر شها السوداء الطويلة، هدت صمير أقرع- وهربت عائداً إلى البيت، لكس والدها ككن قد أنفق الأجرة التي قبضها كك لعمل ابنته فعدش صائقة شديدة جعلته يتنهر مما فعلته شها ومن عجزها عن التهام بأعباء تنهش بها فتبات أصغر سناً منها، أما رأسها الصمير الأقرع فقد تكلان صميراً ليلع أمها الشديد، ومثلاً لسفيرة صمير القرية صمير، وممهم سرورق الذي تلمس حبه تصفانها الطويلة السوداء

هذه الصدمة الثانية إر - سورة بوشته في اجتماع صمير هويتها بين الدخوة والأمومة صمير صمير في حله وحمله تحم على تلك المرة وتسر من فطرة الحمة في البيوت

بعد المرة الثالثة ههي ككسر حطيرة من صابقتها، ترى فيها شها دلمة من نفسها، حافة على لها، وعلى الرجال أيضاً هي صدمة البلوغ، وتماسكها من الجسم الآخر، وفي هذه الحالة من الطيبي أن تظهر مشاعر العدائيه نحو بني حمير(35)، ولأمهم عندما تحمي الأم تفصيلات هذه المرحلة عن ابنته لتعاضد بها وحيدة من دون تهيئة صمير

الشخصيات المصية في الرواية، ولأمهم شها، ولكها لا يشغل إلا الفصل الأول من الرواية فتص في حين تستمر الحوارات عبر مجدي وغير مؤثرة في تدسي الشخصيات حتى الوصول إلى المرحلة الثانية في المصور الثالث الأخير من الرواية

تكتسب أهمية هذه المرحلة في البداية بالمملوك، إذ يري فريد أن الحياة الطليعية وفروغ النساء الأولى سبب في أبة عصاميات وعقد لاحقاً(33)، وهذا ما سيتم البحث عنه في أواليات الجوى عند شخصية شها مما يدفع إلى التساؤل: كيف بدت حياة شخصية "شها" المقلدة

إن إعادة النظر في الفصل الأول من الرواية يبين شعراً مهم من الحياة النفسية لهذه الشخصية، فهي لم تكتسب خالية من الصدمات على الرغم من صمير سن شها، وهي صدمات يجد أن شها أحترتها في لاوعيه وأصافتها على مكبوتاتها، وقد أشار الرواي إلى ذلك بقوله عنها: كانت تكفره ذلك التاريخ الذي بدأ بطريقته مدلة، وكل ما بي على أسسه، أو كل ما حده، لا يقدر أن يمحى اثره مهم حاولت. تكلان ما جرى في تلك الأيام باقي غصة وثنية دته(34).

إن جمشتي، لا يقدر أن يمحى اثره. و تدبى مائتة تبين حصر ذلك التاريخ، المقلد إلى المقلدة الأولى في لا وعي شخصية شها، وهو اثر لا يمحى. وبدية لا تروى، وتكلان الرواي يتحدث عن اثر الشدة الأولى للمقلدة على اختراش الأشياء والمضغريات ككلها في اللاوعي، مما يوجه السلوك في المستقبل ويحكون مسؤولاً من العقد النفسية والعصاميات التي تبتقى عن مكبوتات هذا اللاوعي.

كانت البداية في تجربة الانضمام التي عاشتها شها مضطرة، فقد اعتاد سكلن قرية المسكونة إرسال بناتها صميرت في العمل إلى العمل خادعات في بيوت بيروت، وكانت شها واحدة صمير، احترامها والدها للرجيل، نظراً لصيق ذات اليد، فتصم أجرتها مقدماً، واصططحها إلى هناك، في

(محاكمة شهلا)

الداكنة قد شوّهت هذه الذكرى بعد ، على الرغم من صدمة بسبب الأهمية ، مما مهد إلى تطور علاقاتهما تطورا ملحوظا . ثم يستلح الأهل السيطرة عليه . و لم يرغب في متعصن حد من ذلك لنظر ذلك لا يعني روال الصورة القائمة للرجال من لاشعورهما ، حيث تكتمن الحقيقة مع آلاف الأشياء المجهولة التي تؤثر في الأشخاص وهم لا يدرون ، وتبدي بصورة شعورية غير حقيقية أحيانا ، بعد إجراء التعميمات عليها (37)

تجد هذه للرحلة من الصدمات يهين في صدمة الاتصال الجديدة عن حبيبها مرزوق الذي حوره لا شعوره جاهلا مع مثال الأنا وملاذها (38) مما يجعل تهنيت هذا المثال تشطب نفسها عميقا له ، تهنير معه القيم والأمال كلها ، لذا عندما يقرر مرزوق السفر تطلب منه اصطحابه فيرفض مسترعا ، بهمه مسعود لا حلق لاصطحابها .. وتنهى متظرة تهنيت يدها على كفتية الشيخ إبراهيم التي ملئت منه كفتاتها حتى يعود

لم تكسب شهلا قد خرجت عن اللاشعور الجمعي للقرية . فلما زالت .. في هذه المرحلة .. فثقت بكتابات الشيخ إبراهيم مثلا ، حتى بلغت درجة من درجات اليمين في ترفيق عودة مرزوق ، و مرة أخرى يتدخل الشيخ لرأب مدع المضحية التي مثال أمدها ، مطالبا من "الدرويش" الزواج بـ "شهلا" ، فدهش لإرادته من دون علم منه ، وهو الذي أمضى وسيممي حياته في بيوت يستشعر زيارة في كسل عام لروحته في القرية

تتكشف حقائق اللاشعور كلها في ختام هذه الرحلة ، بعد أعوام من هذا الزواج ، إذ يشير السارد إلى حاجة شهلا الملحة لزيارة الدرويش في بيروت ، من دون أن يوضح السبب ، تركفة مساحة التنازل للتنازل . بين خيارين: إما التلميذ الذي تأجج عند هذه الشخصية بعد غياب طويل ، أو حمل شهلا من أحدهم ، وخوفها من الانتصاح أسرها ، تكسب دروء الكسب تحمل نوعا من اليمين الذي قاد الشخصية

لقد اختار شهلا بمرمها الرحلة الثالثة إلى بيروت هذه المرة ، واصطفاها والدف إلى البيت الجديد ، أقامت هناك فترة تحول من مبادئها ، وبدت مظاهر بدت المدينه تظهر عليها في سفرها الذي مثال وملاصها الحديثة ، لم يهدم معادنها إلا لحظة اكتشاف اختلاف التسمية عن الرجال في مرحلة البلوغ . وقد شتمت أمها في سفرها لأنها أخذت معها الأشياء ظلمها . في الليلة نفسها سمعت نعت صاحب البيت زوجته بالتقذرة ، وبلغت الصدمة دروتها في محاولته الاعتداء عليها ، ومن ثم نصتها بالقدرة أبها ، و "سوري" ثم رماها خارج البيت . هامت على وجهها خائفة القوى جسديا وعقلي إلى أن ساعد أحد الشيوخ بالتوصل إلى قرينها .. بدت هذه المرحلة أقصى مراحل حياتها النفسية . فقد حدثت موقفها من بني جنسها بدلتها لأمها . وشعوره عن الرجال ، فكانت مرحلة من مراحل التكسوس الشديد... ولأسيما أنها اختبرت هذه الخطوة بمصها ولم تجبر عليها ، مما يهيئ أنها لن تقبلي أمها شهلا على أحد ، سوى نفسها . ولم يكتسب لومها هذا إلا من زوجة مبيتة احتفظ بها لا شعورها ، الذي أصبح هشا اقتراب بها إلى حدود هستيريا خملية

تلك مساجد من مكسوبات لاشعور هذه الشخصية ، وهي تشكل شطرا من محيطها الذي عرر برورها نحو الكسوس والتراجع المعيق . ذلك أن اللاشعور هو أساس التجهيز النفسي . إنه المحيط الواسع الذي يحتل الشعور جزءا محدودا من سطحه . لأن ككل ما هو شعوري إنما يأتي نتيجة لسلطة من التمهيدات اللاشعورية... (36)

إن السواد والصددمات السابقة الطولية التي مر بها لاشعور شهلا ، اثر في شعوره ووجهه نحو مثال واحد هو "مرزوق" . تكمن ببعث عن ملجأ آمن في الطلام ، وقد كسب مرزوق عطفها عليها رحيمًا بها ، إذ علمنا أنه كسب ينتظر عودتها مرحبا

لقد أعادت "شهلا" تشكيل رؤيتها للرجال عموم . في صورة حب الطموله مرزوق . علم نكس

الألم من عبء الضلال الهامس في الموضوع، إلى كلام آخر حول الأسماء التي راجت ترددها على مصراع القديس والثاني سمى بهذين ورجس وعجس حيو، وموت حنسين وعيسين (40). تنقل على هذه الأسماء اسم القديسة السوداء، التي فضحت لميل حالها، وما خباياها اللاشعور في غفلة سلطة الأنا الأعلى، وهو ما يوضح عن حقيقة سبب جديد من أسباب هذا الجنون.

يبدو أن شغب العقل فكشّر درجة من درجات التردّي والمكسور (41) التي مرّت بها شهلا في هذه المرحلة حدة وقسوة، فهناك عنصر الإشباع ردها إلى نقطة من تقادير التثبيات التي احتفظ بها اللاشعور وهو مرزوق، بوصفه مصدراً من مصادر الإشباع الرئيسية في السابق، وقد عاد للظهور من جديد في دروة شعوره بالفقد، مما جعل من جنوبي نوع من أنواع النكوص التي اختلعت بها حياتها في مشهد الأمراض العقلية.

المرحلة الثانية

تبدأ هذه المرحلة النعسية الثانية بدهوخ ثبات موت شهلا في مشفى الأمراض العقلية بعد مرور السنوات، وقد عثبت هذه المرحلة تغيرات كثيرة في حياة الشخصوس الفصية ولاسيما شخصيه مرزوق، فمنذ نهزت شهلا بمصايب النمسي ضلّس مرزوق عذب مكانيكاً وثقياً، وعندما عاود الظهور غابت شهلا، لكنها كانت حاضرة في أقوال أهل القرية وشائعاتهم.

يحاول الراوي أن يثبت بدهوخ مرزوق لشهلا، ومساواته ثبات في غير موضع من الرواية، يبدو ذلك في موضع بيت مرزوق الجديد الذي بني في مكان مع الباء فيه كفي يكون مقابلاً لبيت شهلا وهو يقول المارد العالم بالأشياء كلها هي تعلم أنه اختار هذه القطعة بالمدات من الأرض الجراحية للمتوغل البناء فوقها، كفي يتكفون مواجها لبيتها، ويزيده علواً، فكانت تحسن أن مناهضة قائمة يسهم عن اليعد... (42)

إلى الهستيرب ومنه إلى مشفى الأمراض العقلية بعد وصلت إلى بيروت بسبيل روحها الذي بلغ في الأمراض عنها، إلى أن اكتشف مرزوق في المياه إصبيه دب إلى عجره وجنوبه في نعد هل تخلف هذه الصدمة (الحسوس) كتب يسميه مسرد مؤلف الرواية عيس كمثل وسوس وإلى الأمر مرتبط بآراء جديدة السبقه هل مجتذّر يصلح على منح هذه المدممة تسميه عقدة الحصار، أو إلى هذه العقدة حنصر على الرحل؟

لقد بحث الناقد جورج طرابيشي في تحليل هذا المصطلح ومصداقاته، وراى أنه مصطلح يعكس مصابه على الإنسان أحياناً، ويسمى عندئذ وهم الخصاء (39)، وقد وجد أن المصايب يعيش هذه العقدة وهما لا حقيقة، ويؤمنها عنده يعيش حياته حقيقة تكذب هذا الوهم، وما حصل مع شخصية شهلا يبين أن الجنون لم يسجم عن عقدة متصلة بهد، الوهم فحسب، لأنها لو كانت قد أصيبت بهذه العقدة، لكفى ينبغي أن تعرض على غلبة فهم المذكورة في المجتمع، وتمسيق جوانب الشخص في شخصيته لكشف لم تشر إلى ذلك وتم تعرض لخروجه أو مصادية ما، وهم السبب في هذه العقدة، مما يؤكد أن الهستيرب التي أصابته ناجمة عن رهاب الأنا الأعلى المتمثل باللاشعور الجمعي للقرية، وهو الخروج من عرفها الاجتماعي السام الذي سيؤكف حياتته الروحية، يردفه ويمرره مسيره من الصدمات الطفلية التي جعلت من لأوعيه هد ضيف خلف فيه المصايب الجماعية للقرية تدوياً لا تزول وهذا يبين خللاً في الباء التي النمسي للرواية حتى يحضر تحاوره مثلاً بتعميق السديب المذكوري في الوجدان الصردى والجمعي في الرواية و زيادة حدة مشاعر التلدد بتعذيب المدات بعد شهلا، عندئذ سيضكون وهم الحصار مسيب ميثشراً في هذه الهستيرب التي قادتها إلى مستشفي الأمراض العقلية وتجدو زلات لميل شهلا في غياب الوعي مفرراً لرهاب اللاشعور الجمعي، إذ يعلق السرد على دروة جنوبيه، ويكشف لاشعورها، بقوله "وانطلقت

(خاتمة مختصرة)

كل من مبياً في عصاباتنا وعصابات كثيرين، ومنهم مرزوقي. فظهر الشيخ لأهل القرية خلف نوع من التهديد والرهاب عنهم، وهاب لم تنزع مثلهم اللب في حديثهم منه. فشيئهم سقط في هدين ملوول يصب

إلى عودة شهلا هذه المرة تحتص عن سابقته فقد تقلبت على نكوصها، أو لسمه إلى جيون صك سماء مسرد مؤلف الرواية الأديب غسان كامل وبوس. لكن بوبت من الهوسة فكانت لتتأهب إجابا عظم عرس لها فذكر مرزوقي .. فدا جنوب هذه المرة عطلنا ذا خصوصيت ماهرة. فهي بجنوبها المتصل الواعي اليوم. تتألب على عقالية سدها، لتصبه بالمكوص نصه، والجون الحقيقي، حيث يرتد الشيخ مرزوقي إلى اللاوعي، ويبدأ بالذهاب، ومسوا إلى تصديقه ككابه، بطريقه لاشورية جعلت منها وسيله في التقلب على شبع شهلا المتجذبة. وعندما يبدأ العصابي بالدهول عن مواطن عصابه، وعدم تصديقه بظنون قد أصبح عصابه قهلاً، فيفقد القدرة الواعية على السيطرة على لوعيه، ويبدو أن المجمونة جعلت في قصر مصجعه، إذ لم تكن تكفره، تكضم تريد أن يعيش وخر الحظفت، وجلد النض، وسباه الجواص وحسن الترهيد (43)، إن ذروة الإبداع في هذه الرواية تكضم في لحظة الكضم الثانية، عندما تستلج الشخصية اللاواعية المجمونة في الغرف الجمعي العام، أن تصطف المجهول من لوعي فرد في لقبة القرية ومثاليها، وهو الشيخ مرزوقي، وبجانبه في التقلب على هذا المكوص، وصعود درجات من إيرومية "مرزوقي" وترعته التدميرية التي مسبت موت الكثيرين، لتأتي على أنقاضها طريقه نحو التسمي والتطهير، تطهير داظرتها وتطهير القرية في أن معا، والتسمي على عصب القرية الجماعي، بقبول عرائرها وبرعاتها، وتوجيه طافاتها باتجاه موضوع ذي قيمة (44)، لذا نجد أنها صبت طافاتها على تحليل القرية من قلب الشر والملوث فيها "مرزوقي"، ويبدو أن هذا المباح مرتب، بخرجه على سلطة الأب الأعلى

صاد "مرزوقي إلى القرية، وحاول أن يتوسل في الإيمان، بعد اختراعه قصة الإلهام الذي ألهمه عن مقدم ميوزك، والأحلام التي توحى له فيحالت عن العيبات التي اعتاد أهل القرية ميوزقة أصحيتها. لذا بدأ يرحب مرزوقي إلى قلوب أهل القرية، ليحل محل ل التوفيق في هذه المكمنة، واستمر في التكهم القرية من القرية، ليمارس عمله في الدعاء واستقبال الإلهام، وككتابة التمانع للنس، وطرد الأرواح الشريرة ... وغير ذلك. مع أنه كان يسمفر ككثرا باقتناع شهلاً بأهمية هذه التمانع في جدائها الفردي والوجدان الجمعي للقرية، وتبعتها الدماء لهم الحرافات.

لم يدم ثوب الأيمان شويلا ولم يس هل القرية مسيحه مع شهلا لخص نظيره بالنسك بقسم الأيمان وإشاراته أثر في كثيرين منهم، فاعلموا إلى هذا الإيمان وفسيته وبهاو ذلك، إلى أن جاء ميا عن موت شهلا، وضرورة استلام جسده من الممتلئ لذهنها في القرية، فراح يدي موقف قوب في معارضة ذلك، كفي يحافظ على طهر القرية من مثاليها، وأقع الدرويش وأباده بالملول عن فكمرة ونهها في قرية المسكونة، وألق في سماء، فلم يذهب أحد منهم للتأكد من صحة التبا

وسرعان ما سقط فذاعة العبي عند ظهور تلك الروح التي يرفها جيداً في إحدى أمسات الطهم، حارت قواه وسقط في فرائشه أها، لم يصدق أن يمتن بمثل هذا الامتناع، الذي سيكضم فشل مراعه عن صرد لأرواح الشريرة.

هل عدت الروح نجسوه هلالاً؟ عدت حليفة بعد أن ناكبت من 'ن مرزوقي يشق وراء ما هي فيه من لأم ووجده ككت قد 'مضت شطرا من حيتها. تعمل في الشمس، وقد ردت عن نكوصها، وعادت لثلاثقام.

لم تمير أحداً بذلك، تكضمها نمتت ككل فكمرة في محيلها، عن تمانع الشيوخ المرمعين، وبذلك أعلنت ثورتها على الوجدان الجمعي الذي

المردي في غياب الوعي الجماعي، حضور تسميائي شخصي "شها" في غياب الهديان والمكسوس عند شخصي مرزوق و حيرة حضور شخصيها فب وواقعي وعيه هي وواقعي

الخاتمة

حاولت القراءة النقدية السيميائية تقديم دراسة نفسية داخلية للشخصيات السمية في رواية تقاسيم الحضور والفناء للأديب غمسي تكامل ونوس، فتركز هدفه النقدي على الكشف عن مراحل جفون الشخصيات الرئيسية في النص، من مثل شخصيتي شها و"مرزوق"، ملتبس التماسي الصني لكونه إلى الجنون، في ضوء مسلطتي الوعي واللاوعي، والوجدان المردي والجمعي، مبيها نواتج هذا الجفون التي تعود في المرحلة الأولى إلى المأساة النفسية من جهة، وإلى سلطنة الوجدان الجمعي للقرية على الوجدان المردي من جهة أخرى، فكدت نهاية المرحلة الأولى تكسوس شها وليس الجمون كعب اصطلاح الراوي على تسميته، وقد كشف البحث عن حلل بسبب في البدء السمي لبدء الشخصية هو حلل لا بمظهر 'ن' بحضور الحسوس حسنة له، يتلف بقدة الخصاء التي قادت شها إلى الجمون في فناء العمل فنيا، تكمن لأوعي النص بفسح المجال ولما أم رؤى جديدة توضح الأسباب التي قادت إلى المكسوس، وهي أسباب نفسي في اللاوعي الفسي للرواية.

أما المرحلة الثانية، فقد كسشت قدرة "شها" على التماسي، بسبب تغليب الوجدان المردي على سلطة الوجدان الجمعي، مقابل سقوط شخصية "مرزوق" نحو المكسوس، والهديان، فكان صمود مرثي بسقوط شخصية مرزوق، والمكسوس بتمكس. أما هذا الانتمس في خاتمة الرواية، فهو يفسح عن عدم التشابه بين الشخصيتين، التشابه الذي حرص ونوس على تضيده في الرواية، وب التماسي إلا برهان على اشتقاق شخصية شها وقدرتها على التحول من العائب إلى الحاضر، من اللاوعي إلى التماسي والوعي

التمثل بأعراف أهل القرية خروجاً فانه إلى إعمال العقل الواعي، وصولاً إلى التماسي، في حين روحوا حميف تحت سلطة اللاوعي، أما استسلام مرزوق لميبياته فهو إقرار بمجر وعيه عن مقبولة عصبات اللاوعي، والاستسلام له في مكسوس وهديان بمجر فيه عن مواجهة الواقع تمس، ويصلهم به، ويتم عن صديق هذا المكسوس "إنكسر الواقع إنكساراً متناوت الذي يكون مصحوباً في الوقت ذاته بانطلاق الدوافع العنصرية بلا ضابط أو اعتبار لمقتضيات الواقع" (45)، إذ يحول مرزوق معاملة بئسة أخيرة أن يتغلب على الشيخ بالسيطرة على وجدان القرية الجمعي من جديد، من خلال دعوتهم إلى ولهمة لتطهير القرية من روح الشيطان شها، وهو بذلك يستسلم لعصباته ويتم بتعديده من دور ربح في مقبولة رسة الكشف التماسي عن ريف شعوره إزاء اقتضاح الأشور، فتلقته وحيداً تاركة إياه في جمود ودول يشهد جموده الأول في المرحلة الأولى من حياتها النفسية، مما يعني تغلبها على مسبب عصباتها، وتطهير الوجدان الجمعي من ترمته التدميرية الإبروسية، ولم يحصل ذلك التماسي على المكسوس من دون تنمية الوجدان المردي وقبمه اللاشعورية على عصبات الجماعة اللاوعي (46).

هذه النهاية تبين اختلاف شها الشخصية التماسية المتسامية عن شخصية "مرزوق"، اختلافاً في المطلق النفسي والمعتق أيضاً، وبذلك يكسوم لأوعي النص عن مطلقين من أنصاف الجسور أو العصبات، الأول فيها جسور شها الذي استسلم لتعصاب الجماعي بصورة المكسوس ومدممة الولادة والخصاء، والثاني جون مقتل جعلت منه شها حيلة قادت إلى الكشف عن عصبات الجماعية ومثاله المحتدي "مرزوق"، وهو خاصص لسلطة الوعي الذي صبح في بيش اللاوعي المرص لأهل القرية وشيخهم، واستطاع أن يفسح على اقتضاه نحو التطهير والتماسي

وبدا يكسر خيال تلك المرحلة في عوالم الرواية تقاسيم الحضور والعيب في حضور الوعي

(ملاحظة ختامية)

- (7) Latimer, Dan, 1989-Contemporary critical theory Harcourt Brac Jovanovich U.S.A. (669ba), ba 36
(8) 475. Latimer, Dan, 1989-Contemporary critical theory ba
(9) Latimer, Dan, 1989-Contemporary critical theory ba:475.
(10) Latimer, Dan, 1989-Contemporary critical, ba: 474

- (11) للمزيد ضروري، سيفموند 1983 - الطومثم وتكرم، ثر جورج طرابايشي
(12) ضروري، سيفموند 1983 - علم النفس الجسماني وتحليل الأنا، ثر جورج طرابايشي
(13) ضروري، سيفموند، 1984 - قلق في الحضارة، ثر جورج طرابايشي، مطبوع، الطليعة، بيروت
(14) للمزيد ضروري، سيفموند 1983 - الطومثم وتكرم، دار الطليعة بيروت

- (15) للمزيد الموسوعة الفلسفية، ص 952، وضروري، سيفموند، 1979. مساهمة في تاريخ حركة التطويل النفسي، ثر، جورج طرابايشي، دار الطليعة بيروت ص 69، ومجموعة من المؤلفين، 1991 - مدارس التطويل النفسي، ثر وجهه أحمد، وزارة الثقافة، ص 74

- (16) للمزيد ضروري، سيفموند 1979 - مساهمة في تاريخ حركة التطويل النفسي، ص 83
(17) ينظر يونغ، جكارل غوستاف 1988 - علم النفس التحليلي، دار الحوار، المجلد 29 - 30 - 191 - 194

- وينظر محمد، علي عبد الحملي 1985 - الإبداع النفسي وتطور المصنوع الجميل، دار المشرق الجامعي، الإسكندرية، ص 154 - 155 - 158 - 159 - 160

- (18) أوتوراثك، هو أول من وضع أطروحة دكتوراه في علم النفس المرتبط بالأدب والأسطورة بمواضيع مثليات للحكام في الشعر والأسطورة - للمزيد من مراجع ضروري، سيفموند 1979 - مساهمة في تاريخ حركة التطويل النفسي، ص 48، و مجموعة من المؤلفين، 1991 - مدارس التحليل المعاصر، ثر وجهه أحمد، وزارة الثقافة ص 103

الهوامش

- (1) الأديب عيسى بكامل وتونس، ولد في مطاطة عام 1958، يحمل شهادة الهندسة للغة عام 1981 وهو عضو جمعية النخبة والرواية في اتحاد الكتاب العرب، من مؤلفاته في القصص
1- العائد مطبعة إيس، طرطوس 2000
2- معادرات اتحاد الكتاب العرب - دمشق 2003
3- خطاب وزارة الثقافة - دمشق 2003
في الرواية 1- الجدار، وزارة الثقافة - دمشق، 1994
2- أوقات برية، دار إلهام، دمشق، 2006
في الشعر، تضاريس على أفق شاحب، مطبعة إيس - طرطوس 1996
ومكتبات في الثقافة والأدب، دار شرقي وشرب، دمشق، 2010
(2) ونوس، مبسلي بكامل، 2001 - تكاسيم الحضور والمغيب رواية اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (193 ص)
(3) مجموعة من المؤلفين (يولف ك - توري، ك - أوربوري، ج)، 2005 - موسوعة كمبريدج في الفكر الأدبي الكلاسيكي، القرن العشرين - المجلد 1، دار الثقافة والنفسية، مراجعة وتحرير رمزي عاشور، إشراف د جابر مسمور المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، المجلد 919، 700 ص، ص 271
(4) هليان، عصر 2008 - في مساهم تحليل الكتاب المزدري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 301 ص، ص 194
(5) مجموعة من المؤلفين بيوت ك - توري، ك - أوربوري، ج)، (2005، موسوعة كمبريدج في الفكر الأدبي الكلاسيكي، القرن العشرين - للداخل التاريخي والطبيعية واقتصاد، ص 277
(6) مجموعة من المؤلفين، 1988 - الموسوعة العلمية العربية رئيس التحرير: د من زيادة، م 2، معهد الإنماء العربي، (575 ص)، ص 952 وهو مأخوذ عن مقال ضروري بمواضيع (أجناس الرواية في النظرية التحليلية)، مثله عام 1922

(34) ونوس، شمس كفايل، (2001)، رواية تقاسيم الحصور والعيب - اتحاد الكتاب العرب - دمشق (93 ص)، 187

(35) للمزيد عن صنفه البلوغ فزويد، سيفموند، 1983 - ثلاث مباحث في نظرية الجنس، تر جورج طرابايشي، م3، دار الطليعة، بيروت (18 ص)، ص92 وما بعدها

(36) فزويد، سيفموند 1962 - تفسير الأحلام، تر نظمي توفيق دار الهلال، ع، 137 القاهرة، 192 ص، 189

(37) للمزيد عن عمليات البلاشور، عرجه المرجع السابق، ص189

(38) قدم المالك جورج طرابايشي تصنيفات غنية في بحث تجليات مثال الآن في أدب حد ميه في كتابه الرجولة وبيولوجيا الرجولة في الرواية العربية، الصادر عن دار الطليعة عام 1983 وهو من أغنى البحوث النفسية العربية في هذا المضمار اصطلاحاً ومصموماً

(39) للمزيد عن ذلك مراجعة ككتاب طرابايشي، جورج، 1984 - أنش ضد الأنوثة، دراسة في أدب سوال السعداوي على ضوء التحليل النفسي، دار الطليعة، بيروت، ص49

(40) ونوس، شمس 2001 - رواية تقاسيم الحصور والتهاب، ص11

(41) يدل مفهوم المكسوس في التحليل النفسي على عدد من الطواغر النفسية تميز بعضها بتفوق التشاؤم النفسي إلى مرحلة متقدمة من مراحل تطور التليفسو وهذا الرجوع إلى السواء قد ينحصر في العودة إلى موضوع الإشباع التي تتميز به مرحلة سابقة، أو الرجوع إلى حال مبكر من أحوال الآن (وهو ما يحدث في الأمراض الذهنية)، فالمكسوس زمني يهدف للتأدية دقة آخر من التكموس يسمى فزويد، بالمكسوس التحلي ويقصد به عودة الإنارة في الجهاز التنفسي من القليشور إلى البلاشور ويتضمن المكسوس وجود نضج في تطور المرء حيث عند الإشباع المريخي (نقد تثبيت) يعود إلى المرء ككلما أصبح الإشباع محلاً في التمسوق الأعلى الذي يلفه، وكذلك يتضمن المكسوس وجود حرمان من الإشباع

(19) مجموعة من نثر لمي 1988 - الموسوعة الفلسفية العربية رئيس التحرير د من زيادة، م2، معهد الإبداع العربي (1575 ص) ص953 بتصرفه

(20) مجموعة من نثر لمي 1991 - مفاهيم التحليل النفسي شرحه أسعد، ورواة الثقافة، دمشق، ص139 بتصرفه

(21) الموسوعة الفلسفية، ص953 بتصرفه

(22) فزويد، سيفموند 1969 - تفسير الأحلام، تر مصطفى محمود، تر مصطفى زيور، م2، دار المعارف، مصر، ص17

(23) فزويد، سيفموند، 1985 - التحليل النفسي والفن، دكتور سميكة ودايشي، تر سمير مكرم، دار الطليعة، بيروت ص91 - 94

(24) للمزيد: مراجعة المرجع السابق

(25) فزويد، سيفموند، 1986 - الهيدان والأحلام في قصة غرادينا لجيس، تر، بيل مصب، وزاد الثقافة، دمشق

(26) فزويد، سيفموند، 1986 - الهيدان والأحلام في قصة غرادينا لجيس، ص193

(27) المرجع السابق، ص202 بتصرفه

(28) فزويد، سيفموند 1983 - الهيدان والأحلام في قصة غرادينا لجيس، ص9

(29) وردت المبردة في المرجع السابق في نفس الوقت، وقد تم تصويبها في الهيدان تصحيح في الوقت نفسه، كما تم تصويب عبارة وفوقه معاً لتصحيح وفوقه في أن معاً

(30) ويلف، ريميه، وأوستن وأريس، 1992 - نظرية الأدب، تر عادل سلامة، دار الدير، السعودية، م3، ص393 - 11

(31) للمزيد من ذلك، مراجعة حليان، عمر، 2008 في صناع تحليل الخطاب المردي اتحاد الكتاب العرب، دمشق (301 ص) ص222

(32) حناجي، عبد المظفر، 1995 - مفاهيم النقد الأدبي الحديث، دار المصرية للنشر القاهرة، (173 ص)، ص134

(33) فزويد، سيفموند، ويلف، شتيفل، (د ش) - السكت تحليل نفسي للكتابة الشعرية، القاهرة، 160 ص، ص13

(46) **المصائب الجمعی،** أو اللشعور الجمعی - هو مجموعہ من الروایات الباقیہ فی النسخ تروى إلى آلاف السبعین يطلق علیہا اسم المادج الباقیہ؛ وتممکس فی الأساطیر والترہات وقد جرى علیہا بعض التعمیر لأنها ارتفعت إلى مستوى الشہور للمیرید مراجعہ المظاہر، د علي جواد، 1979 - مقدمة فی التقد الأدبی، للؤسمۃ العربیۃ للدراسات والمشر، بیروت، (524ص)، من 430-431

فی الوقت الحاضر هو المعبول من ارتداد المیریدو إلى مراجعہ السابقہ التي توفر إشباعاً فکوناً للمیرید عن ذلك مراجعہ مکتبہ فزود - سقموند - الموجد فی التحلیل النصی، من 164 (42) وسون، غسان مکتبہ - روایۃ "تسمیہ الحصور والمہذب، من 187 (43) المصلح الباقی من 188 (44) للمیرید عن مصطلح التسمی " فزود، سقموند - الموجد فی التحلیل النصی، من 131 (45) المرجع السابق، من 134 - 135



وظائف الراوي وخطاب المواضع

(في سيرة جبراً إبراهيم جبراً)

□ د. رعت خديجة *

سبغر في وضع الراوي وفي كيفية تأديته للمواضع التي أخذها على عاتقه وفي تقديمها للمواضع الإخبارية والتفسيرية والتسقيفة. وذلك في نصي جبراً: "البئر الأولى" و"شارع الأميرات".

أ- البئر الأولى:

لقد أخذ راوي "البئر الأولى" وظيفة التسيق على عاتقه، فقم النص ورتبه فبلغ عدد المصطلح الواحد والعشرين فصلاً، لم يعطها عناوين وإنما اكتفى بتفريعها ولعل التفرع هنا يرمي إلى ترتيب النص وتنظيمه بشكل من الأشكال، كما أن هذا يكسبه إيقاعاً خاصاً ويبرز حركاته الكبرى.

إن معدل طول أغلب المصطلح يصل العشر صفحات - قد تزيد وقد تنقص قليلاً - وهذا المعدل قد وفر توازناً عاماً في بناء النص، غير أن بعض فصول تحاور عددها صفحاتها هذا المعدل. وهي الفصل الثاني عشر - بخمسة وعشرين صفحة - والفصل العاشر بواحد وعشرين صفحة - والفصل الثامن والخامس - ثمانية عشر صفحة - ولعل سبب طول هذه الفصول يعود إلى طبيعة المادة الخديجة المعالجة فيها، وهي عبارة عن وقائع وذكريات قد تكون ذات أهمية خاصة وذات وظيفة دلالية معينة بالنسبة للراوي، لذا أسهب في تقديمها

بلمسه من مصير عملاً الدين، على أساس من شكل نوع كسب حتى تلك السنة معرولاً عنهم، وحسن شرفقة صغيرة يكسب بكون على الباش من شكل شيء، وكسب على أن أجرب عضلاي بانشار على الآن حملاي، ولم يكن في سابق عهد به. (1)

* القصة من القصة

تعلق الأمر في المصطلح الثاني عشر بذكرات الاندفاع بالمدرسة الحكومية لأول مرة في حياة الطمس حبراً مع بعد المطاف ضفيرا في معولته ومصدرها مناسب في تنمية وعيه وهذا ما سرح به الراوي في ثدي الفصل أدق. كسب المدرسة التونسية بداهة حروحي التحقيقي إلى الحبة و - في التسمعة من عمري، لقد امتحت لي الأيام فيها، كسب

(في سورة جبرائيل جبرائيل)

الصفحة	الصفحة	المواضع والملاحظات
1	24	حزبه بربط
2	39	حزبه بربط
3	46	حزبه بربط
4	48	حزبه بربط
5	55	حزبه بربط
8	89	حزبه بربط
9	104	حزبه بربط
11	117	حزبه بربط
12	153	حزبه بربط
13	178	حزبه بربط
14	196	حزبه بربط
15	199	حزبه بربط
16	209	حزبه بربط
17	219	حزبه بربط
18	227	حزبه بربط
19	242	حزبه بربط
20	247	حزبه بربط
21	268	حزبه بربط

أما في الفصل السادس والسابع فقد خصصنا تشريراً لإعطاء معلومات متنوعة عن بيت لحم وسكانها، فكما أورد الفصل الحادي عشر للحكاية التي رواها له الولد، واشتمل الفصل الرابع عشر على قرابات الطفل الأولى بوجه خاص.

وإذا كانت قصص قد اقتصرت على تقديم حدث واحد تاتي الراوي في عرضها على شكل مشهد حي، فقلت من خلال الأقوال والأحداث عن طريق المرص أنيشر في الفصل الأخير قد تضمنت ذكر بعض الوقائع متعددة جملتها ورتبتها نواصر ظاهرة أحيانا حين يكون الرباط بينها،

أما عن ملول الفصل العشر، فما يصوغه هو تعدد الدفكرات فيه وهي الإغناء في الحكيمية يوم ريادة البطريك لبيت لحم إثر الزلزال، وخرافة للدرد المقيم في الشجرة فعادته الجرح التليخ في الضم فجزيره ميكل ودفكري الذهاب إلى القدس للرسامة، ويستبدل هذه الدفكري الأخيرة (الهم إلا إذا فكس يتصد منها أهد الصرع الذي تشبه إثر إحصامه بالضعف في منية القدس وهو بمعزده فيه) من القسم المشترك بين الدفكرات هو الشبه العكاس في شخصياتها النفسية، إنها تنتمي لميق نفسي واحد هو سياتي الصرع والألم، ولعل هذا ما حول للراوي جمعها في فصل واحد رغم تعددها وحدولها في أربعة متباعدة نسبياً. والأمور النفسية الخاصة هي التي جعلتها تتداهى في ذاكرة الراوي الذي يمر بعضها من بعض بلطفة "صمت" اتحدت شكل حيز مكاني فارغ بين كل دفكري ودفكري.

وما استدعى الإطالة في الفصل الثامن هو خصوصية ذكرى الحذاء البونين وتمثلها تجربة قاسية صدمت الإحساس الطفولي المرهف وترسخت في الذاكرة إلى الأبد، هي إذا دفكري خامسة فرغت نفسها، فاستغرق عرضها تسع صفحات، وإلى جانب تأثيرها بلطف فبها تكشف عن مدى الفقر والحرمان اللذين عاناهما في طفولته

أما بالنسبة للفصل الخامس، فمجرد الإطالة يمكن العودة به إلى وصف "لخشاش" ومواقع القلب فيه، وبخاصة الحاكورتين وملعب البور، الأمر الذي تداعت معه بعض أعين الطفولة وما الأسهاب في الوصف إلا دليل على العلاقة الخاصة التي تربط الراوي بهذا المكان الأثير لديه.

وبالرغم من هذا التناوت المبهج في ملول بعضه فصول في النص، فإن الأمان في التقسيم لا يتكفى بالضرورة على مبادئ موضوعي، وإنما يخضع حرياً، لتنوع الدفكرات والحوادث كما يتضح من خلال الجدول الآتي

وتأسيس علي ما سبق ملاحظ بأن التقسيم (أو فصول) قد تم تبعاً لتتوزع ذكريات الأحداث وتوقعها في المكان والزمن، فهذا النص محكوماً بأطر معنائية وزمانية بوجه عام، والأهم من هذا، هو أن ترتيبه العام قد خضع لتسلسل زمني واضح أطر القصص في مجمله، وتخرج عبر الفصول في حشد تمثلي من حوالتي من الخاضعة إلى مستهل الثالثة عشرة باستظام جلي للعيان. اعتماد على المؤشرات التالية الميثوق في النص والدالة أهم على النحو الفكري التابع من تمتع العمل على ظروف عائلته وبيئته

ولقد تراخى إشارات الزمن ليعرف من العمل في شكل طرز من حياته أو بالأحرى في شكل فصل من فصول النص - مع بؤبؤه هيكلي قصة الطفولة، ولعل هذا ما يراه الجدول التالي

الفصل	المسلة	الحدث	الحدث	الحدث	الحدث
1	26	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين
2	29	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين
3	12	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين
4	44	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين
5	89	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين
6	92	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين
7	104	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين
8	12	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين
9	69	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين
10	183	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين
11	203	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين
12	269	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين	أول لقاء بين

ممكن بعينه أو شععية من الشخصيات القصصية، وقد تكون تلك الأواصر خفية يتقنها المصنف المعنى في نص الراوي متلف تثير في الفصل العاشر على ميثوق المثال⁽⁹⁾ حكماء لجأ للرواي إلى روايته أخرى عديدة لتسظم قصته ويرب مراحلها، ومن أبرز المؤشرات المعنوية المتصلة في أسماء مختلفة الدور التي عاش فيها الطفل في بيت لحم وهي على التوالي: الخن، الخشاشي، حوش ديبوب، دار فتحو ودار جملوق، فيسورة المصعب في القدس، ثم المؤشرات الزمانية وهي تواريخ عامة وخاصة، استغلها الراوي ليهده عمر الطفل من خلالها وللموقع أحداثاً شخصية وهذه التواريخ يتناوبها عبر الفصول هي بمثابة معالم في الطريق ارتكز عليها في تقسيم النص - حتى استهل بها بعض الفصول - وفي ترسيخ مبدأ التسلسل الكرونولوجي للأحداث، مما يوحي بشمو العمل، التابع منه هو ذاتي والمتقدم مع ما هو عام نصيبها، حكماً يتبين من الجدول التالي

الحدث	المسلة	الحدث	الحدث	الحدث	الحدث
10	117	1927	الحدث	الحدث	الحدث
12	153	1928	الحدث	الحدث	الحدث
13	178	1929	الحدث	الحدث	الحدث
14	229	1931	الحدث	الحدث	الحدث
15	229	1932	الحدث	الحدث	الحدث
16	239	1937	الحدث	الحدث	الحدث
21	269	1938	الحدث	الحدث	الحدث

(في سورة جبرائيل)

خطاب الهوامش في البدر الأول

لم يكتف الراوي الراشد بما أورد من معلومات وشروح وتعليقات في تدب النص أو بالأحرى في المتن الأساسي، فكتوبه علماً تكملي للقرعة، بل اعتمد الهوامش للتأكيد على صحة المعلومات وإقامة الأحداث وما لجوء إلى الهوامش إلا تأكيداً لدليل على حرمة على الحكم بماه قصة الطمولة هذه، وعلى درته كمثل إخلال قد يستج عن تصحيح الوثائق الأخيرة والتفسير.

لقد عدد الهوامش واتخذها ضماً إضافياً، استعملت استقلاله للتقليل من تدخلاته في المتن كفي لا تسمى رؤيته ويطلب مسوته على رؤية العنصر الشخصية المحورية في القصة؛ كما أنه تضاد بذلك تعطيل عملية السرد أيضاً، إلى جانب إخلاله بأكبره في الاقتراحية من عدم تكرار ما سبق أن صاغه فصحت ومقالات.

إن ما ورد في هامش الصفحتين 61 و 64، لا يبدو أن يتكهن مجرد توضيحات لمؤلف قصصاً مستهدفة لإبراز الخصومية الفلسطينية من حيث اللهجة المحلية والمعلق به لم من حيث تسميات التلاميذ ولزجها بالقرى الفلسطينية التي يتنوع إليها.

غير أن بعض هذه الهوامش الأخرى يشكل بيئات حكائية جمعي، لو امتدت نصاً لتتضمن عن معطى فرعي داخل المخطوط الأصلي؛ وبخاص بالبحر من هذه الهوامش ما جاء في الصفحتين 108 و 256 و 263 وكفى متعلقاً بشخصيات ورد ذكرها في شيا المتن الأصلي.

لقد أرتأى الراوي أن يقدم معلومات إضافية عنها نظراً لاهتمامه بمصائرهم عبر العادة سليم العشي - الذي تحول إلى أسطورة - والمعلم بشر، السيناك - الذي تحول إلى شهاد يقال أنه مات صكراناً - والراهب بطرس صومي - الذي تولى سنة 1948 دفاعاً عن القدس.

العدد	الصفحة	المادة	المصدر
18	٢٢٠-٢٢٩	١٩٦١ بعد يومين من القدس في ١٩٦١ القدس في ١٩٦١ القدس في ١٩٦١ القدس في ١٩٦١	مورد السب في القدس
20	254 260 265	٢٥٤ في ١٩٦١ ٢٦٠ في ١٩٦١ ٢٦٥ في ١٩٦١ ٢٦٥ في ١٩٦١ ٢٦٥ في ١٩٦١	مورد السب في القدس
2	268	٢٦٨ في ١٩٦١ ٢٦٨ في ١٩٦١ ٢٦٨ في ١٩٦١ ٢٦٨ في ١٩٦١	مورد السب في القدس

وبعد هذه المقدمة يسر الطبع التونسي للسرد في علاقته بمواقع الرمي، ويتجنى حرص الراوي على توثيق تجربته بتحديد زمانه ومكانه.

ولكن تشكيل الرمي في هذا السرد، لم يخضع لنظام واحد هو النظام التلصقي الخطي المتعدد بل امتزج بنظم أخرى حررت عن العملية التقليدية والحديثة بالتقنيات الحديثة ولداً أكثر وتكيفية استعاني دور في اختراق التسلسل الزمني وفي قطعه، بما تتيحه من إمكانية استرجاع الأحداث واستيفائها.

لعل من الصيرة الداتية في حد ذاته ميدان خصم للمعرفات الزمنية. نظراً لارتكازها على عملية التذكر التي تقرب للمسافة بين الأزمنة القديمة والاصرة.

ولها في التوثيق التتبعي للمهيم الذي لمسها في البدر الأول لا يخلو من بعض المعارف الزمنية التي تروحت بين الأمس والآن، وما ورد الاسترجاعات أقل بكثير من الاستيفات، وما ورد منها في النص، لا يبدو أن يتكهن مجرد استحضار لتذكير خارجة عن زمن الحكي وثيا مصامين معياره لمصنوع الحكي لأساس و الابتدائي (primaire) بمفهوم حيرار حسب للكلمة (2)

عنه ويدعوه إلى المرأة لتدخيه بين يدي البئر الأولى وهضم المرءوفون بنسوة الصريح يجد الفاسد في قصتي... من التفاصيل الدقيقة التي تلي أكثرها هباء. ويهدد القصة بتجسد الوظيفية التواصلية للرواية ويتجلى توجيهه للمتلقي.

مخرج جبراً إلى حوار أجبره عليه مخرج المسمراتي (1) أخذ إحدى قصص "عرق" قصة المرءوفون. إنها جزء من تجزئة حين كان عمري ما بين الثالثة عشرة والرابعة عشرة. أو قصة عنوانها المومن في الظلال. أعتقد لو أنني لم أكتب هذا الشيء لظن هناك نفس دأب جرح ليرف في قصتي (5)

لقد أحال الكاتب صراحة، في نص البئر الأولى، على مواطن تقاطع المادة الحداثية لهذا النص، مع معطيات سبق له استنساخها في قصصه وروايته غير أن هناك معطيات أخرى ترتبط بتجربته الذاتية تجلت في قصصه ولم يعلن عن تقاطعها مع مادة البئر الأولى ومع قصصاته حياته من ذلك مثلاً قصة الأحباء وقصة "الجرح في الخد" والرحلة والبحر³ وغيره من النصوص التي وجدت لها صدى في إبداعه الفنية، فكانت القصص والروايات معددة مجالا للروح والكشف عن هذه الهواجس والتصيلات الشحمية ويتوسخ حبرا خدشها عن الصناعات الحميمة بينه وبين ثقافته (1) في ميادون بضمير الضميرين أن جميل فزول هو جبراً إبراهيم جبراً في الواقع في الكثير من أرائي غيرت منه في طريق "جميل فزول" وتمصدت ر. جعل جميل فزول مهدياً تسمياً لطفي استطيع أن أجد أواء الآخرين، جدرانهم وتفاصيلهم وفي السفينة ودبح عصفار يمثل ناحية عميقة من مباحي نفسي دون شك. لكنني وضعت أرائي على نفس الحكويين أن لا أتكلم أنني أوزع نفسي على الكثير من أشخاص في الرواية الواحدة. في "صراع" في ليل طويل: آس. يمثل بعضاً من نفسي، أنا كتبت هذه الرواية في فترة بؤس وجرح وصداقة

تميزت البنية الحاصلة بيشرة بطولها وبطبيعتها وبصبيعتها الحاصلة وتجلت في خلايا وطيفة الراوي التعبيرية إذ لم يلجأ إلى الأسلوب التقريرية كما فعل في الهوامش الأخرى وإنما اعتمد أسلوب المرحس المباشر المعتمد على الحوار بجملة الحوارية الانفعالية القصيرة، الأمر الذي عمق حيوية الموقف ودرامته ويبرز الراوي إنراجه لهذه البنية بقوله: أرائي هنا مدفوعة إلى ذكر ما جرى ليشرة بعد ذلك بمسوق قلائل (3) فالصير المحزن ليشرة هو الذي فرض نفسه على الراوي لذا خصص له جزءاً كبيراً في الهامش.

نعلق بعض هذه البنيات الهامشية بأحداث شخصية وبأخرى عامة. تتمثل الشخصية منها في استباق وقائع من حياته اللاحقة ولا تسمح للنسب لاحقاً. وبمطلق هذا بقصة على ما ورد في الصفحة 166

وأما ما جاء في الصفحة 191، فهو عبارة عن منقش لأول قصة كتبتها - وعمره لا يتجاوز الثانية عشرة - وأستلم فيها أجواء ألف ليلة وليلة.

أما من الحدث المدم فيتعلق بالثلاث الذي حدث في فلسطين سنة 1927، ولعل الوظيفية التيسيرية هي التي فرضت على الراوي عدم التمرس بوصف هذا الحدث في المتن والاعتماد بالتعليق إلى أنه سبق له وممب بعض ثار هذا الركود في الفصل السادس من روايته "البعث عن وليد مسعود وتدريب لتعريفه أن يتحدث عنه هو

بذكر بومسوح في هذا الكلام، امتزاج رؤيتي الراوي والمؤلف وتداخل صوتيهما بل انعدام المسافة بينهما، ومن ثم التقاطع التام بينهما

ونجد الأمر نفسه تقريباً في هامش آخر (4)، إذ يسه الراوي الفاسد إلى أن قصته "المرءوفون المشورة" في مجموعته القصصية عرق. ويدانيت من حرف اليد. تستعمل على الكثير من التفاصيل الحاصلة بالرحلة الحياتية التي هو بصدد عرضها في متن البئر الأولى، لذا سيمتلي عن إعادة الكلام

(في سورة جبراً أياهم جبراً)

الموضوعات الأساسية	للتلخيص
بعداد (الصديق علي حيدر المسؤول عنها) - حلة لينة و صدقتي نل العمري - الأصدقاء المصحات والموسيقى (جانب) الرجال، ميوز الله وردى، فؤاد رضا - - تأسيسه جمعية للموسيقى الكلاسيكية للطلاب، أمميته، - قرارات إلغاء عقود المدرسين الفلسطينيين، - الأصدقاء في فلسطين، - تسمية لتساجه المسمى (قصة السبيل والعشاء) - لينة - تقي سبأ إلهاء عقد التبريس، خلفيات وتنوعه - لينة - الصديق الإنجليزي، المخرج السيماني، (أول تجربة في مجال السيماني) - حبش عند تقرر مع ميعة - الاستعدادات الأخيرة لتسمر (نل مريض) - رحلاته الصحريه (العصه والأخيرة برقة لينة)	7 8 9 10 11 12

حاص هذه الموسوعات الأساسية، في صبح
محظف الحبك، ويعيد عن فضل نطقك و حشو،
على الرغم من صعوبة عملية معالجته، في

نقص الرواي الذي نقص جد حريص على تنظيم
نصه وترتيب مادته، لم يكسب بالسهل التي
اتجهها، بل تدخل أحياناً، تدخلًا مباشرًا في المتن،
وبخاصة في المقامع الأولى، حين تكالفت تعاصره
الدكرات من كل صوب وحيد، ليصرح كتب في
المقامين الأولى ثم الرابع

غير أني هما مآثر شكر على خيط رئيسي واحد
من حيوت كشرة توشجب في صبح تلك لينة
يستحق كفل منه، لو نتج لسمره من لا ينهي،
منابعه خاصة لإيراد جمال الصبح الكلي وتعبده
وهذا الخيط هو التقني بالمرأة الأزوع في حياتي تلك

نصية شديدة ظمير في صراخ في نول طويل يمثل
الكثير من نصي أياهم، لكن هناك صملاً في
الرواية يقوم فيه جد طويل بين القناوين، واحد
منهم في الواقع يمثل ربي لمي نضت زمن في
تلك العرة صملاً عن مي (6)

ولعل هراء الضطبت أخرى لحيرو مستطير
من استثناء أعماق رؤيته للعالم، تلك الرؤية التي عمل
على تجسيده في سيرته الذاتية وفي مختلف مجموعته
الأخرى

وهذا يعني أيضاً استعانة انكسار حواء
الشخصية وزيتها في صتاب واحد، أو هو رفض
قاع لا خترال انكسار في مصدر واحد قطع.

2- خارج الأميات

المقاييس	الموضوعات الأساسية
1	- مشاهدات الراوي الثقافية والمعية - تجاربه العائلية (لينة والتمهدة). - معلومات عامة.
2	- الأصدقاء الأصدقاء (عندنا رؤف، بلعد المنبري، حميد مروي) - الصديق الإنجليزي ديمس جونسون ديفر
3	- دكرات تتصل بهستمانه بسافس التشكيلي، كوجه المرأة التي حلمت أنها أبهر - قرار الصبح إلى يدريس نضاه عطفه الصبي.
4	- إشارة إلى دكرات مع صديق معماري (اعتماد بالمي المعماري). - ريرة برين، - العودة إلى بيت لحم - مشاعره تجاه لينة
5	- بعض الأصدقاء المقربين (علي كمال، حميد هداوي، بلقيس شرارة) - مشاعره تجاه لينة.
6	- نشاطه في مجال الفن التشكيلي (الصبي، مع الأصدقاء لاسميه جمعيه الصبح) - نشاطه الإداري في الإذاعة البريطانية

بالقضية الفلسطينية والقضية العربية بعامة،
وحاصرها بحرارة في ضل ما كتبت بعد التحاقه
ببيدات ص 70

الهوامش هي على التوالي

الهامش الأول، ص 114

يقول فيه الراوي من يرجع إلى قصيدتي بيت
من حجر في مجموعتي تصور في الكهنة بعد بعض
من هذا الجو، وبعد من الحالة النفسية التي حولت
بومد الإلهام به في هذه القصيدة وقصائد أخرى
واسمها

تكمل الراوي بوليفة توجيهية، فكأن الهامش
بمثابة دعوة مسمية لمحاولة قراءة موازية، حتى تتضح
الأحوال النفسية أكثر

الهامش الثاني، ص 130

ويقول فيه للتواصل حول الدور الذي قام به
جواد سليم وجماعة بغداد للفن الحديث، راجع
كتابي "جواد سليم وبصم الحرية"، من منشورات
وزارة الثقافة والإعلام ببغداد، 1975

وهذه إشارة أخرى، إلى المرجح التكامل بينهما
المعلومات الإضافية حول الموضوع للشار في المتن.

الهامش الثالث، ص 135

ويقول فيه هكذا يصطلح عندئذ كتابته اسمه،
وعن شيوخ الصيغة الأخرى رؤوف وهكنا الصيغتين
صحيحة

ي سه يفضّل كتابتها هكذا يني "رؤوف"،
وهذا توضيح تفصيل بسيط، قد يفيد في التمييز
بطبيعة شخصية عندئذ.

الهامش الرابع، ص 144 - 145.

يقول فيه: هذه الرسوم أهداني إليها، ثم
استعازها عني بعد سنوات لعرضها في أحد معارضه،
ولم يمدّها إليّ الحديث هما عن رزاق سليم، وزيد
قاله الراوي لمقتبة الصديق الذي لم يمدّها إليه،

التي جعلت لكل ما حدث تصلياً آنئذ، وفي السنين
اللاحقة سحرًا سمحور فيه مدني أحبه ليس
فقط كداس وعلاقات يعني بعضها بعض وليس
فقط فتجرب متواترة تعش بصلي لدائنه وعدائنه
وتلفظاته، بل ككلمات أيعا تعطي التجربة
شكل مرة فهمتها العميقة، وتفرده الدائم (7).

أو قوله صديقك

لن أتحدث عن تفاصيل سمريتي البصرية لأن
له حديثاً طويلاً آخر: فهي خيط متلاكن في نسج
تجاذبي تلك السنة، ولابد من تركه جانباً، ولو إلى
حين لكي لا أبتعد عن متابعة الشيط الأجل والأشد
بريقاً في هذا النسج (8)

نرى في التدخل المباشر المتكسر، إعلاناً
صرحاً من الصنوعة التي واجهت الراوي أثناء
الكتابة وتلمس منه شبه استعطاف المقتني، فهي
لا يكون فاسداً في حكمه على النص وبناؤه الفني
قد يستحق شكل جيد من نسج تلك السنة
متابعة خاصة، تكس الراوي على علم بخطورة
التشتت على مشروعه الفني. وهذا ما دعاه إلى
التبشير الصريح عن الصنوعة في النص قداماً في
الكتابة الفنية، دون أن نشوش عليه بالدخلة
بمراجعات وتداعيات

خطاب الهوامش في شارع الأموات

أما الإجراء الأخير الذي وظفه الراوي في سبيل
إحكام بناء متن فهو إجراء الهوامش، التي لجأ
إليها، صديقت، حين ملعت عليه الأفكار
وتدعيته، واتحدده عصاة إسفياً للإدلاء بالمعلومات
الهامة منعددي بدلت مصحح ونشيطي الإحبر
والنصير في تدب متن كتب تحققت له وشيخه
التسبيحية المتخلفه بحكم البدء العام النص

وقد ورد هذا الخطاب الكواري في هذا الفصل
السادس بخاصة لولم يرد في الفصول الخمسة الأولى
سوى مرة، فكانت في الفصل الرابع، وعلقت
بدرمود ستوروت، الصديق الإنجليزي الذي أهتم

(في سيرة جبرا إبراهيم جبرا)

— أما نص شارع الأميرات ، فقد هبس فيه الأسلوب الإخباري التقريبي العامل للمعرفة بالقياس مع نص أليستر الأولى ولم ينعكس الراوي فيه ملزم بحضرم الحبيشة ' و سبع التسلسل الصغرىولوجي الصادم ، مما وسع نصيبا ، من هامش الحرية أمامه ، ليدرج في النص التمهيلات التي يريد ، فقلت عندئذ ، الحاجة إلى الهوامش.

مستخلص في الأخير أن نسبة الهوامش خصصت لطبيعة الأسلوب الذي اختاره الراوي لها، الحاجة ، الحاجة المحددة ، حينئذ لفتح على فن الرواية ، فكشرت الهوامش دوماً لكل إخلال بيده للنص ، وهذا ما لمسناه من نص أليستر الأولى

و حين هيمت وظيفة الإخبار ، لا النص ، توسل الراوي بالأسلوب التقريبي ، وأعطى لنفسه هامشاً ، فكبر من الحرية في التعبير في النص مباشرة ، دون اللجوء إلى الهوامش. لذا قل عدها في شارع الأميرات

قائمة المصادر والمراجع

- البئر الأولى المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، سنة 1993
- شارع الأميرات ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، سنة 1999
- حوار في دوايح الإبداع ، منشورات دار المعارف لمطبعة والنشر ، سوسة ، تونس 1996 (أجرى الحوارات ماجد الصارماني)
- يقطر (سماء) القراءة والتجربة ، دار الثقافة المغرب ، سنة 1985
- مجموع من المؤلفين المثلث وتمجيد الحياة المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، سنة 1995
- جيزار (جيهيت) عودة إلى حقل الحبيشة ، محمد ، مستقيم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت

أو لتبرئة منه ! المهم هو أن التذكري فرضت بمعه هادرجت في الهامش

— الهامش الخامس من 154

يقول فيه لكي يمدد التقليديين ، وهي ترجمة للمفردة الواردة في النص باللغة الفرنسية pour épater les bourgeois

حامت هذه المفردة على كمان الراوي وهو يخضب الميعة ، فكبر ، التي استدعه لخصم حفلة أذعن في نادي العلوية الأرستقراطي ، وإذا كان الراوي قد أدرجها بالمرسومة ، فذلك لمناهضة تداخلة وفنية تحقق له الإيهام بالواقعية ، فكنت لم يقلل توصيها للمتلقي العربي ، تحقيقاً لوظيفته التواصلية.

— الهامش السادس من 190

يقول فيه : تحدثت عن هذا الأمر بشيء من الإسهاب في كتابي "الاكتشاف والبعثة

يحدثنا هذا الهامش على الكتاب الذي عالج مسألة ضرورة التجهيز في أساليب التعبير العربي ، وحاسة الكتاب له وهذه الإحالة دعوة أخرى للاستفادة من المعلومات حول ما لحق إليه في المتن

تصيح لنا أن عدد الهوامش في هذا الجزء من سيرة جبرا الدائمة قليل ، بالمقارنة مع ما ورد منها في الجزء الأول البئر الأولى ، وتفسر هذا الأمر كما يلي

— أليستر الأولى نص يشتمل على حكايات ، وقوامه الأسنسي سرد القصص استمر لأووه بعض ضيق الرواية ، فكبر حضم الحبيشة ، والتزام الترتيب الصغرىولوجي ، والأساليب السردية التي أشاعتها الرواية (سرد مباشر ، ومشاهد والموصف المباشر الذي لا يقطع سيرة الأحداث ولا يعطل حركتها) ولبدأ اصطر إلى استخدام الهوامش ، لكي لا يحل بحبيشة المتن.

هوامش

- 1- جيرا إبراهيم جيرا، البئر الأولى من 166
- 2- (التداعيات في الصمغيات: 70 - 91 - 92 - 93
(أعلام الشعر رؤية الشعر - عصر جيرا للشعرية
المعاصرة)
- 3- سماع بكلمة صلاة في أغنية الأملال - مدحكر صلاة
الأملال وراثتهم.
- 4- الأسرجاء analspc
- 5- الاستبالي protopsc
- 6- anachronica المتراكبات الزمنية (عسى ترجمه سعيد
يشعل في اسمكلمات (Gérard Genette)
- 7- جيرا جيت عودة إلى حجاب الحكيمة - ت محمد
مؤمن، من 33
- 3- جيرا إبراهيم جيرا، البئر الأولى، من 256
- 4- جيرا البئر الأولى من 254
- 5- جيرا إبراهيم جيرا، حول في مواقع الإبداع، من 83
- 6- انظر دراسة خليل محمد الشهبخ، سيرة جيرا إبراهيم
جيرا الذاتية وتجلياتها في أعماله الروائية والقصصية.
- 7- انقلق وتوجد الحياة مكتاب لشكريم جيرا إبراهيم
جيرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت حد
1، 1995، من 71/95
- 8- جيرا إبراهيم جيرا، من، من 95/96
7. من، من 116
8. من، من 161 - 162



بلاد المنافي بين الحداثة والتقليد

(قراءة في رواية بلاد المنافي للدكتور
نجاة عبيد الصمد)

□ فواز رزي *

حينما نحاول تناول العمل الروائي الأول لأحد الأدباء لا بد لنا من أن نأخذ بالاعتبار أن الكاتب هذا متحكم بالتحريب، فهو حتى الآن لم يجد لنفسه خطأ واضحاً يتميز به من حيث بناء الحدث وطريقة السرد ورسم الشخصيات وتمثيل الحيز الروائي وغير ذلك من الأسباب التي تساهم في نجاح عمل روائي متكامل وفلا تلألأ أولئك الذين بدؤوا من حيث انتهت إليه الرواية الحديثة التي هضمت ما سبقها من تحارب واختلطت نفسها طريقاً بنسج بالنفرد.

وبدأة دعماً سلم أن الإبداع يسبق التقليد فقد كان الشعر ثم تلاه النقد، وكانت الرواية ثم استعربت النظريات النقدية بدءاً من نظرية النقد الفني، مروراً بالتحليل النفسي والشمولية وانتهاء بالسيوية والنسكية.

وهكذا يمكن أن يكون لهذا العمل شأن لولا الترهل الذي أصاب بعضاً من أصول الرواية ويميداً عن الالتزام بالانجذبات النقدية الأنفة البصير فسوف أقوم بدراسة وتحليل الجوانب التالية في الرواية

الحدث من حيث حكايته

الهيئة المردية، أو طريقة توليف الحدث

الحداثة والتقليد في طريقة السرد

بناء الشخصيات

وهوذا على يده طيل الرواية التي تنحصر في اليوم في الرواية الأولى للدكتورة نجاة عبيد الصمد، وقد صدرت عام 2010 عن دار الفكر للطباعة والشرع الرئيس الشهيرة. وتقع الرواية في مئتين وثلاث وخمسين صفحة من القطع الوسط.

وفيل الشروع بدراسة هذه الرواية لا بد من الإشارة إلى أن الرواية حديرة بالقرآن فهي تكشف عن امكانيه و سمحة في مجال السرد لاسيما ان الأدبية استخدمت أسلوب حديث في بدء هذا العمل

الحيز أو الفضاء الحكائي الشبكة الزمنية في المبرور.

أولا الأحداث من حيث حكايتها

تحدث الرواية عن مكانية تعيش بشاعر شاب يقاربه في العمر ويسبقها قليلاً في التحصيل الدراسي وكثيراً في التجربة يكتبرني عدة أعوام ولا يقل عن عدة أصعابه في التجارب والخبرات. أنا الطمعة في الثابوية وهو طالب الجامعة دارس العلوم باعظم الشعر (1).

تقدم له روايتها الأولى لتأخذ رايه في إمكانية نشرها في دار النشر التي يملكها، ويتياملاً الرد، ومن هنا تأخذ الرواية مسارين متباعين ما يثقل أو يثقلها ما قبل المبدية ليستمر أحدهما فيما ينتقل الآخر

المسار الأول

هرم مسيرة الشاعر ذي الوجه المذهب، يظلمه حياء محائل يتولّى خلف عيسى أسرتين (2) والذي جمع الرواية معه هم الحكائية، فسيبها فيما بقيت لراوح، وأول معرفة ثب به فكانت حينما تلت المدرسة دعوة لحضور أمسية شعرية يهيئها ذلك الطالب الجامعي، فذهبت على أمهات لحضور الأمسية. ومن تلك الأمسية تعلقت به وهتكت له في سرها، أخذت قلوبها فاحرص عليها (3). وسوف تمر سنتان حتى يلتقيا ثانية بمصادفة يمارحها بلا مبالاة هل أنت شاعرة أيضاً بأنها الصنيرة؟ (4) ثم تنقل الرواية لاستعراض مسيرة حياته حين يلتقي بمدى الطالاية الحامسية، فيعلق القلب بالقلب: مدى المشعونة بالسباسة والمشمسية إلى تطعيم مسري. ثم تستعرض حياة الشاعر قبل تعرفه على مدى حبهما أحب ابنة الجيران، وأحب رفيقة حتى وعبر ذلك من المحاولات.

ويعرض الشاعر على مدى مكره الزواج رغم اختلاف ملانفهمهم فتوافق، لحكمه بأى ربحرت في التطعيم مستجيباً لصوت عقله. لا تقامر. لا تمل نحو أحزاب اليسار، أبقي مع الأقوياء، أطلق جيداً

على المصنوع اليتيم الذي بين يديك (5)، وذلك على الرغم من لتلفشت للملكة التي حاولت مدى تقداعه من خلال بالانصمام إلى تنظيمها، ما يشير إلى انهريته بيد أنه تحول بشعوره ليرسم قصوراً تليق بالقراء (6). وحين اتته الفرصة لإتمام دراسته العاليه في لغريب أخذ يمسبها بالمصر معه لتكتمل دراستها هناك، وفيها هي ذليبة لبراء أهلها في ريم اللادقية فيص عليها وتودعت السج

وفي بلعرب أسهب الشاعر في وصف صوفي، وكثيف وقص في الرتل الطويل لثومسول إلى صريح جورجي ديمتروف محرو بلعرب المقام في الساحة المصاة باسمه

وفي فصل آخر تنقل الرواية الحكائية إلى فرنسا حيث تتحق بروجها الطبيب في إحدى مستشفيات باريس، وتصب في وصف حياتها التلقية في مدينة الدور، على الرغم من أن زوجها كان لا يدخر وسعاً في إهدام الأمطار في اصطحابها إلى أكثر المعالم السياحية في تلك المدينة العريقة، ومع ذلك فقد ظل قلبها مشغوراً على حبيل المسيل تحت شمس السويداء (7).

وتتبدل مع الشاعر الرسائل والكتب فيعلمها، مه حيرا التجأ إلى القرن آملاً وفي بثبها قد تصكون ماضية، أنكسب على قراء القرن (8). وتكتشف الرواية الحكائية أن تدى قد خرجت من المسج وعادت للإلتحاق بجامعتها في الوقت الذي لجأ فيه الشاعر إلى القراء. وعود على بدء تحيرب الرواية في نهاية رويتها برأي الشاعر في روايتها عبر رده الذي يقترح فيه الترت في النشر قال إن بين الرواية تقليدي، وشخصياتها عادية بل باسمة، ليس في أي منها ثمة تشويق أو برق (9).

المسار الثاني

أما المسار الثاني فهو يشتمل على الرواية التي قدمها الرواية الحكائية للشاعر لأحد رايه في نشرها ويبدو أنها مفعنت أن تكون بأسلوب أدبي بكثير من المبرر الأول. إذ تحكي هذه الرواية حكاية عائلة

(فكرة في رواية - نقطة عبد الحميد)

وأى مستقبليّة في تبيينها فعدا فشلاً، وبوغل الرواية في استقصاء حبه، عماد كحل عائلة من عتلات هؤلاء الرفقاء. وعمدنا بفتح الحير الحكائي في الرواية بتجسّات متعمدة إلى فسويلا والجمهورية الليبية وللملكة الصوفية وليس وموسكو إذ تفرق الرفقاء سبل العيش فينفرد ككل منهم بحكائية ثم ما يلبث أن يلتئم جمعهم في الحروب الشيوعي الذي استقبلهم إليه مدرّس الرياضيات في مدرسة سراج

ثانياً البنية السردية أو طريقة التوليف

لجانب السردية إلى أسلوب التداخل الروائي الرواية داخل الرواية، وذلك حينما تداخل المصادر اللذان أنتجتها مجلة عبد الحميد في روايتها "إد بيدا" المصدر الأول عندما تقدم البطل رواية للشاعر، ثم يبدأ سرد قصص هذه الرواية. ويتخلل قصص السرد هذه سرد القصص التي تتحدث عن علاقة البطل الحظية بالشاعر، فتستعرض مسيرة حياته موعة في زوايا الرؤية في هذا المصدر فليس حين يتم السرد بهيكل المنظم. إنّ الحديث عن الشاعر، والآب هذا هي أنّ الحكائية البطلية التي تنرم المصدر عند بداية علاقتها بالشاعر حتى يسمو إلى بلغات مفتوحة سردها بآيات الشاعر خمسة وعشرين يوماً وفي فليبي جمر القصص. يتهاش في الأسطة (11)

وكفي تنقل الحكاية من أسلوب السرد القديم بكل شيء تلجأ في سرد تفاصيل مسيرة الشاعر إلى حيلة مقبولة. مشكلة هذا الفصل بعبارة ملهري الحمد الرأجل وشبه برع، "شاعري عاشق" (12) ثم تسرد سيرته في صوفي، وهي بذلك تشير إلى أن هذه المعلومات مقبولة لم وليست من صديقاتها

وفي الحديث عن حبه الشاعر في صوفي تلجأ إلى السرد بدت الشعر في محاولة ذكية للتخلص من سرد وصف تهلل البطل صاحب الرواية الثلج في صوفي بهي، وهجر العشي تشويبي تنسب على نيل عصي جراحها (13)، ثم تعود البطل الحكائية لتتحدث عن الرسائل المتبادلة بينها وبين الشاعر، وتنتج ذلك الفصل بعبارة "زواني الله مع مطور

علي أحد أبطال روايتها، وزحيفها من مجلد شمس في جبل الشيخ إلى السويداء لتقيم فيها إقامة دائمة وتحدث مطولا عن تاريخ الأسرة في المجلد ومعالجة أبي علي إنشاء العمل في أرض البيت الذي لم يترن فرسه إلا استغلها في إيدانه، فأحد يفكر جنياً في الرحيل إلى السويداء، وتنتبه العربة مواتية من خلال أبي عمه محمود الذي سبقه إلى الجبل لزيارة مقدم الحضر عليه السلام بمقدم الاستشفاء من مرض هصا، فطاب له المقام في السويداء. واستندم روحه ليستقر بها، وحين فكر أبو علي بالرحيل إلى السويداء عام 1960 وجد أمامه أبي عمه محمود يهين له سبل الاستقرار

ثم ترمز الرواية مائة هذه الأمورة في بداية وصولها إلى السويداء حيث أخذ أبو علي يعمل في الزراعة في أراضي صاحب البيت الذي استأجره، فيما أخذت أم علي تتعلم على يد جارتها فموى التطير، أما علي فقد فتته أحجار السويداء فحتر دون تردد معه بدء الحجر على يد العمري صاحب البيت الذي غدا معلم.

وتجمع المصادفة بين علي وبنو القضاة الجميلة فيعطيها علي ويتم الزواج، وتدخل الرواية في مسار آخر مستمره حبه سره بدر وأخيه يوسف واخته ريفة ويثمر زواج علي فتأتي لهلى ثم هاني ثم عدد آخر من الأبناء وحين يلتقي علي نيا المدوا في الخاص من خيران يجهش بالهتكاء حينما يعلم أنه لا سبيل للمودة إلى مجد شمس التي لم يتسم يوماً على فراقها

ولا تليث الرواية أن تمتع على مسيرة مجسوة من الشغوص جمعهم الحدة الشمالية الصغيرة، يتألمون فيها عشرين بيتاً - فكداً في الأصل - أو أكثر قليلاً، تنوع على جليلي الطريق الرئيس والرفقات الصغيرة المتولدة عنه (10)

ثم تتبع الرواية مسيرة نخل من هذه الشخصيات بدءاً من سراج الطموح المتوق مروراً بصير وحمد اللذين نغرا في دراستهما في المدرسة إلى محسن الذي

رسائله الأولى (14)، وتتخلل بعد ذلك تتحدثت عن رحلتها إلى باريس وشعورها بالوحشة

ككل ذلك السرد كمن بطريقة الاسترجاع، ورمعه خارج الزمن الفعلي، إذ كمن الزمن الفعلي للرواية خمسة وعشرين يوماً ابتداءً حين وصلت البطلنة المغتربة روابتها للشاعر وانتهت حين جاء الرد بعد خمسة وعشرين يوماً تهللها أن روابتها دلت بنجاح تقليدي. أم الزمن الآخر فهمكن أن نسميه الزمن الأعراسي.

ولعل الدخيلة بجاء تمتد أن تكون الرواية المقدمة للبشر ذات مستوى متواضع، فقد تجاوزت فصولها مع فصول المسار الأول، وجاء السرد في هذه المصوّل بصميم الغائب وبطريقة الراوي المطلع على هكل شيء، وقد صدق الشاعر في تقييمه حينما قال: إن الرواية ذات معنى تقليدي، وسوف أرجئ الكلام عن سماء الرواية المقدمة للشاعر مع تحليل شخصياتها، تكفي قبل ذلك سأقف عند نقطتين هامتين.

الأولى أن البطلنة المغتربة قدمت روابتها للشاعر، وجاءها الرد من المعلقين أن يتوقف السرد - أقصد سرد الرواية القديمة - عند رد الشاعر. بيد أنها أضلقت فصلاً آخر بعد رد الشاعر وقد تضمن رواج بطلنة روابتها، ومن الطبيعي والمعتق أن يكون هذا الفصل قبل رد الشاعر

أما المقطة الثانية فهي أن الدخيلة بجاء ربما قسدت - وأستعمل الاسم فكي عير - عن شخصية الحكائية في الرواية لأحد هي المصية بهذا العقد وتيسرت بطلنتها - أقول ربما قصدت أن نحصل أسلوبها تقليدياً في الرواية القديمة للشاعر تمثيل مع ضرورة الصديق الفني الذي يقتضي من حكائية مثنية أن تقدم عملاً ليتصح العرق بين ثقافتها وثقافة الشاعر ولا منح ما ذهبت إليه؛ فطست مع هذه القصيدة بأنة حال من الأحوال لأنها في المحصلة مسطر إلى العمل بصيغت الحكائية وسيتحمل العمل في مهابة الأمر تبعات الرصانة التي تضمنها عن

قصد ولو أن المغتربة لجأت إلى تقديم رؤية تلخص فيها فطرة الرواية القديمة بمسبب تقليديتها لنصن ذلك أكثر جدوى. أما وقد قدمت لف رواية وأحداث متكملة فقد سار عليها أن تتحمل تبعات هذا العمل

ثالث: الحكاية والتقليد في بناء الحدث وطريقة السرد

يلمن القارئ كمن أسلفت فرقاً واضحاً في المستوى الفني بين المسار الأول والمسار الثاني فليس حين السهب الحكائية في المسار الأول الأسلوب الحكائي بكفاءة عالية، فقد اتبعت الأسلوب التقليدي في المسار الثاني، ونستطيع أن نلخص الحدث في المسار الأول من خلال توليفة الحدث وعريقة السرد، مستمجة بلغة شاعرة تتم عن موهبة وأصالة وشبه عالية، وقدره فائده على رصد المشاعر الإنسانية بطريقة بعيدة عن اللغة أنجانيه والمستلصقة ومن ذلك على سبيل المثال انتظرت الشاعر خمسة وعشرين يوماً وليلي قلبه جسر الفصحى، بهشني قلق الأسئلة وتصيغني احتمالات الجواب، وعندما لم يهت لي خلاص حلت فلول الخيبة رحابي، أمة فوق رأسي (15)، أو دأبت على يتقي حضوره منذ جمعتي به صدقة - هكذا في الأصل والصواب مصادقة - قرب الروايات الألفة، التي تفتت براءة اليال (16)

ولم تكف بالبطلنة الجميلة بل لجأت إلى تعدد الرواية، إذ يتنوع الشاعر والبطلنة على السرد ككل منهما بالصميم لتكلم المنسب وذلك بطريقة الرواية مع ولم يكف هناك تدخل من أي من هاتين الشخصيتين في الأحداث إلا بما يقتضيه الموقف، إذ ظل من الشاعر والبطلنة الضمنية شخصيتين داخليتين في نطاق المحكي وتوسعت في الرواية، وهما في النهاية صوتان متداخلان في تقديم الأحداث.

القضاء الفني في المسار الأول

والمقصود بالقضاء الفني هو التحير الذي تشعه الحكائية ذاتها باعتبارها آخره مباحية على مساحة الورق (17)، ويشمل فنيه يشمل وضع المطالع وتنظيم المصوّل وبعيرت الحكائية الملطية وغيرها (18)

(فهرسة في رواية م. نجاة عبد الحميد)

من هذه الحجارة السوداء بيتاً له أجمل من بيت اليهك في مجلد شمس (23). مصنف استطاع السرد أن يمد إلى دواخل المثل لتدرك رسته في بناء بيت دون أن تبتعد من البطل إشارة إلى ذلك وفي هذا المجال يلجأ الروائيون إلى عبارات توحى أنهم تلقوا المعلومات من الشخصيات نفسها، فيقولون مثلاً "قال في نفسه"، أو همس لصديقه أو غير ذلك من العبارات، والأكثر من ذلك في الكثير من المصادفات قد تمت في سياق الحدث، وللصناعة في السرد م هي إلا تعبير عن التعلق بالموقف ليفتح مسداً فكمما يحدث في المحادثات، مثل استقرار علي في بيته، صاحبه معلم حجر أتاح لعلي أن يحقق رغبته وأميته، وغني عن اليأس أن المصادفات لا تتسم مع التوافق العملي. إن تلك الطرائق التقليدية في السرد فقدت النص مصداقيته وتقلت من إمكانية الإيهام بالواقع التي تلجأ إليها الرواية الحديثة.

رابعاً بناء الشخصية في السارد

وبينما انكسرت السارد الأول بثلاث شخصيات هي شخصية الكفائية وشخصية الشعر وشخصية ندى التي تعرف عليها الشاعر إلا دراسته الجامعية، فمن السارد الثاني قد فاض بعدد هائل من الشخصيات لا أرى ضرورة لحصرها وبناء الشخصية أمر هام ومعتد في الأعمال الروائية التي تجعل الشخصية محوراً في العمل الروائي. وقد نهجت نجاة أيضاً نهجاً في بناء شخصيات السارد الأول، فظهر الشاعر بسود إبداعاته ونجلياته ومواقفه من السياسة والحلب، وظهرت الشخصية بتلهم لرد الشعر وانتظار ربه في روايتها، وقد ظهرت بمستوى وعيه وثقافته، مثلاً ظهرت ندى بمستوى وعيه وثقافته واتسمت بالهم السياسي.

أما شخصيات السارد الثاني فقد عبرت دون ملامح واضحة فتكاثرت شخصيات مسطحة بتعبير عبد الملك مرتضى الذي يرى أن الشخصية المسطحة هي تلك الشخصية البسيطة التي تعمي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواملها ومواقفها وأملوا

والقصص لنحسب كعب يقول الدكتور حميد لحدادي هو أيضاً هضاء ممكن لأنّه يستحيل عجز مساحة الكتاب وأيامه. فهو ممكن تتحرك فيه - على الأصح - عن الصرن، وهو جد بصدقة قصه الكتاب الروائي بعجزه طبعاً (19). والقصة النصي لا يخلو من أهمية إذ يحدد مسحة تصل القارئ مع النص الروائي أو الحكائي عموم. وقد يوجه القارئ إلى فهم خاص للعمل (20).

وقد برزت نجاة في صياغة الحيز الحكائي حينما راعت هذا الجانب الهام. جاءت الرواية الأولى أو السارد الأول فكمما أسمماء بالأحرف العظيمة، على حين جاءت الرواية القديمة من البكلة للشاعر أي السارد الثاني في الرواية جاءت بالأحرف الفتحة فكمما عنون مطلع كل فصل به يشير إلى مصير الفصل لجماء أو ميثرة، وقد ساهم ذلك بسهولة في الفصل بين الساردات الأتلي الدكتور وعدم تداخلها (لا تبادلها).

السرد التقليدي في السارد الثاني

يستطيع أن نستخلص التقليد من خلال ميثرة السرد التي عتمدت الرؤية من الخلف، وهي رؤية لا تسمح للراوي أن يدرك ما يدور بخلد الشخصيات، ويستطيع مثلاً أن يدرك رهاتهم الخفية (21). وكفي لا يكون كلاماً نظرياً فإننا سنكتفي بمثالين من الأمثلة العديدة التي تمنح به الرواية القديمة إلى الشاعر، فحينما أرادت الرواية أن تتحدث عن طموح علي جاء بلسان السارد العارف بكل شيء يستند علي أن طموحه سمعة، أو على الأقل غير شقية، فالوالدة هبة، والوالد كذلك لكنه يتنمر قليلاً (22). فم الذي جعل السارد يدرك هذا الاعتقاد لدى علي؟ إن السارد هما دخل في جوانب الشخصية وكشمت دواخلها وما يدور بخلد والحال إلى الشخصية الروائية نفسها هي الجديدة يتنكشف عن عواطفها وجوانبها.

أما المثال الثاني فكان حينما وصل علي إلى السويداء كان علي يرقب المشهد، ويحلم أن يبني

مفهد تعاملاً سلبياً على حين يمتصق استنصار العبير في البدء الروائي فهو لمجلد المسيح الذي يتبارى في مضطربه ضارب الرواية - على حد تعبير الدكتور مرتضى - هيند ملون معه بسد على ما يؤول من هذا التعمل حيث يشتد الحير من بين منضطلاب البدء الروائي ككالمس والشخصية واللقطة (28)

سلامة الشبكة الزمانية في السرد

الزمن عامل هام في السرد إذ لا يمكنه أن يتصور حدثاً مجرداً عن الزمان غير أن البراعة تكمن في إخضاعه لترتيب وإع ومقصود يبعد السرد عن التاريخية، ويجعله مرتاً مطوياً يستجيب لمتطلبات المفاجأة التي يكتمل فيها مسخر السرد وجماله. وضمن هذا المفهوم للزمن في حياة عهد الصمد في روايته قد تعاملت مع الزمن تعاملاً موقفاً وحدائره في المسار الأول حينما كتمت رسم القصة بتغيير معنى العهد لتسعه على رسم ما من حينها تستعرض حياة الشاعر قبل تقديم الرواية له، وهي بذلك تعكس بخمسة وعشرين يوماً ما امتد زمنه أكثر من عشر سنوات وهي فترة دراسة الشاعر في الجامعة مع فترة إقامته في بلنريه إلى حيث استقراؤه وفتح دار شعر خاصة به، وكما به، بذلك قد فتحت قوسين بعد تقديم روايته للشاعر ولم تملأهم إلا بعد أن قدم لب رايه في نهاية العمل إلى هذا الترتيب الذي تضمنه معنى العهد بترتيب المتن الذي ارتآه الكاتب يحقق عاينته فنية كشيرة من منها التشويق والتماصك والإيهام بالواقعي (29).

أما في المسار الثاني فقد لجأت الرواية إلى ترتيب آخر هو الترتيب الذي يسهل على مستوى الوقائع حكماً تسميه بمعنى المبدأ، وكان ما يجري قصة واقع زمني تاريخي توالت وقته الأحداث ثم جاء الروائي فقص هذه الأحداث وفق سلسلها الزمني فبعد أن ذكر أبو علي بالرحيل إلى السويداء أخذت تسير الأحداث متتابعة عبر كبر الأولاد ويشروعون ويخلصون الأحقاد. ويتبع الأحقاد للسيرة إلى أن ينتهي المطاف إلى الحزب الشيوعي الذي يجمع شملهم.

حيثها (24)، وتضيف بتأني لكاتب أن يدرس هذا العدد العمل من الشخصيات عبر مواقف عبيرة لاهته، لا يمكن للقارئ أن يكون فكرة كماله عنها صحيح أن هذه الشخصيات في المسار الثاني قد تحركت وسافرت وحولت أن مشكلت بتطبيقات وانسحب معظمهم إلى الحزب الشيوعي، ولكن بالمحصلة لم تقموا واحدة من هذه الشخصيات والإقناع هو الحد العامل بين الشخصية المدورة والشخصية المسطحة فكيف يرى الانطباعي لوسر (25)

خامساً العبير للكتابي

وقد أثرت هذا الاستخدام الذي استعمله عهد الملك مرتضى بدل الفضاء المكاني ويقول عبد الملك مرتاض أنه من المستحيل على محلي النص السردى أن يتجمل الحي فلا يفهمه بوفقة تطول أكثر من تقصير (26)، ولها فقد رأينا لزماً عهد لإتمام المائدة أن نتحدث عن العبير المكاني في المسارين، إذ يفتح هذا العبير في المسار الأول ليهذا من السويداء مسطحة إلى دمشق حيث الجامعة هلال سورحي حيث يحكميل الشاعر فرائسته العالمية فيلبي بنزيح حيث نلتحق الكاتبة بزوجه الملبه.

أما في المسار الثاني فيفتح العبير أكثر مبتدئ من الجولان، ومتهج إلى السويداء ثم يملفت تدرج باتجاه ليهيا، وأخرى باتجاه الممودية، وثالثه إلى لبنان، ورابعة إلى موسكو وخامسة إلى سوريا، ويمكن لنا أن نلاحظ اختصار هذه الأحداث في المسارين إلى الوصف الذي هو أداة الكاتب منظم الأكوام أداة الترميم، باستثناء تسمية بعض الأماكن والمصاحبات والحدائق والمنازل المسيحية في صوفيه وباريس، ووصف الأبنية الحجرية في مدينة السويداء وبرايا عبد الملك مرتاض في من المصير ورود حيز متصل عن الوصف، وحتى لو ملأنا بإمكان ورود خالياً من الوصف فإنه حينئذ يتكون كالمعاري (27) ومن الطبيعي أن تعجز الرواية عن الإلمام بشكل هذه الأحداث التي أحتشدت في شاي السرد، ويبقى التعامل

(قائمة في رواية: الحظي يوم الحظي)

- (6) الرواية ص 108
- (7) الرواية ص 208
- (8) الرواية ص 214
- (9) الرواية ص 250
- (10) الرواية ص 63
- (11) ص 13
- (12) ص 99
- (13) ص 157
- (14) ص 184
- (15) ص 13
- (16) ص 14
- (17) محمد الحمادي، قصة النص السردي، ص 55
للمركز العربي للطباعة والنشر، بيروت 1993
- (18) محمد الحمادي، قصة النص السردي، ص 55
للمركز العربي للطباعة والنشر، بيروت 1993
- (19) محمد الحمادي، قصة النص السردي، ص 56
للمركز العربي للطباعة والنشر، بيروت 1993
- (20) محمد الحمادي، قصة النص السردي، ص 56
للمركز العربي للطباعة والنشر، بيروت 1993
- (21) محمد الحمادي، قصة النص السردي، ص 46
للمركز العربي للطباعة والنشر، بيروت 1993
- (22) الرواية، ص 21
- (23) الرواية، ص 29
- (24) عبد الملك مرتازي، في نظرية الرواية، سلسلة عالم
المعرفة، ص 240 الكويت 1998
- (25) عبد الملك مرتازي، في نظرية الرواية، سلسلة عالم
المعرفة، ص 100 الكويت 1998
- (26) عبد الملك مرتازي، في نظرية الرواية، سلسلة عالم
المعرفة، ص 142 الكويت 1998
- (27) عبد الملك مرتازي، في نظرية الرواية، سلسلة عالم
المعرفة، ص 146 الكويت 1998
- (28) عبد الملك مرتازي، في نظرية الرواية، سلسلة عالم
المعرفة، ص 146 الكويت 1998
- (29) محمد الحمادي، قصة النص السردي، ص 57، دار
الكتاب، بيروت 1990

يستلبي من ذلك ما لحأت إليه الرواية في هذا المسر
ما اصطلاح على تسميته (الحظي). خلف جيمم بمصح
السرد يعود علي من السعودية مريحت ميهتد وه
اميب بالسرد ثم سيد الحظية وهذ الترتيب
للوقوع قد تدور الرواية الحديث إلى توثيق آخر
يتصرف فيه المكتاب وفق رؤية فنية عالية

الخبر

إن ما ذكرت من تقليدية في المصدر الثاني
للرواية لا يلبي أهمية هذا العمل الجاد الذي بني
أساساً بناءً حديثاً وارتقت في مساره الأول فنية هذا
العمل لتشهد للمسترة حياة عبد الحميد بالرواية في
بحار رواية جميلة، وعندها في بساطة المسار الذي
تسكن مقصوداً فيها أرى إذ تسعدت الحكايات أن
يكون هناك بون شامع بين مستوى الحكايات التامة
ومستوى الشاعرة الرفيع. على الرغم من أن المصدر
الثاني قد احتل القسم الأكبر من العمل، فرائد
مضجاته أصناف أصناف المسار الأول

مصادر ومراجع البحث

- 1- محمد الحمادي، قصة النص السردي، المركز العربي
للطباعة والنشر، الرياض وبيروت 1993
- 2- عبد الملك مرتازي، في نظرية الرواية، سلسلة عالم
المعرفة 240 الكويت 1998
- 3- محمد الحمادي، قصة النص السردي، دار الفارابي، بيروت
1990
- 4- محمد الحمادي، قصة النص السردي، سلسلة عالم
المعرفة، بيروت 2010

الهوامش

- (1) الرواية ص 14
- (2) الرواية ص 15
- (3) الرواية ص 54
- (4) الرواية ص 56
- (5) الرواية ص 107

جدلية الانتماء في رواية

(من أنت أيها الملاك إبراهيم الكوني)

لإبراهيم الكوني

□ د. فرحان البحري *

إبراهيم الكوني* روائي ليبي متميز، له باع طويل في عالم الكتابة، فاق عطاؤه أي روائي عربي آخر، فقد بلغ عدد أعماله الأدبية السبعين، ما يجعلنا نشئ هذا الإنتاج الوعي العربر، والذي لا يصاحبه في المستوى الأدبي إلا الروائيون الكبار

تساؤل هذه الرواية قضية حسنة ومثيرة على الصعيد الاجتماعي والسياسي والثقافي، لتمثل بالانتماء والهوية والمواطنة، فإذا كان الانتماء سلوكاً طبيعياً وواعياً، فإن العربة تنمي الأسلاخ عن هذا الانتماء، ويصبح المرء في هذه الحالة غرباً عن مجتمعه ووطنه، لأن الفرد لا يشعر بوجوده إلا بانتمائه مع الجماعة التي ينتمي إليها

رواية الكاتب

رواية الكاتب في المقصود العربي مرتبطه بحلق جوف فلسفي لعمل الإبداع لا يقتصر فيه الرواية على ر تظنون عبيرة عن شعبيات و أحداث متد حله، بل أن بين مسطور لأحداث نفسه فلسفة معوض بتسردن لي صمق الشخصيات والأحداث، محدثهم لديه بالأ يتوقف عن لقراءه حتى بهيتها.

كتب أن الإسقاطات التي سوارى بين مفردات الرواية تقود إلى العالم الممطي للأمة إن صبح التعبير، ذلك العالم الذي لا يجب بالقوانين الموضوعية العامة، والذي يمثل شعوصه الدور الوصفي حتى يحملون انصهم صاحب مهمه تتخصي منهم القديم بأي شيء لسط حبة عمه، وإحصاءه، لطف عة.

وحكم الذهبه بالملوب المسب به يحفظ الأمن والطم ويمنى لولاء والطعة وسوب بمصل فيه 'وحد - لتعليل والترقيب

شير رواية (من أنت أيها الثلاثة؟) قصدي متعددة تتعلق بالرواية، أي بوجهة النظر في الأحداث، إذ يرى الكاتب أن المشقة ليست في الانتماء الوطني، وإنما في التركيبيبة الاجتماعية وصيبتها على أسس حنسة ومعبيير وأصحة تطكمل حداث المستبين، وتحقق التمسك والاستمرارية.

وإذ، لم يتضمين المفرد مع الجماعة يشعر بالفرقة ويحس بالتمزيد حل مجتمعه 'و يرح عنه

* د. فرحان البحري - من أنت أيها الثلاثة؟ هذا مجله في الثاني (نبر) 2009

عن يوجرتن (من أنت أيها الممثل؟) (الليبريه الكوميدية)

للهمزة بختام مستشفى الولادة قبل أن يستنكر: يوجرتن؟

أجاب "ممي" بقمعة مبهمة، ويبدو أن موظف السجل المدني قرأ في الجواب استنكاراً بالأحرف أو استهانة بهيبة الدولة مثمناً: ... ما معنى يوجرتن؟ برطلم "ممي" بلهجة ككلاستكبار: اسم كككل الأسماء - لم أسمع باسم كهذا من قبل - الجهول بالشيء لا يعني عدم وجود الشيء...، ص 17 - 20

وفي سياق آخر (يرفض للوقوف تسجيل المولود، لأنه يتعارض مع اللغة وأيديولوجيا السلطة وتوجهاتها: لهذا اسم ليس هذا؛ بلسمان ليس لساننا، الإنسان ليس عن زماننا، ثم تريدني بعد ذلك أن أصدقك، أيها السيد، لا ككتاب الوثائق؟)، ص 64

إن التعارض هنا بين لغتين أو ثقافتين، لا يعرف إحداها بالأخرى تحدياً واستغلاءً، على الرغم من أنهما تتمايزان تحت سقف الوطن

ولم يقف الانتظار إلى هذا الحد، بل تجوره إلى الاستغلاف باسم الأب ووجوده بظلمة وتفسد (تطلع إليه الرجل الأكبر سناً يهود قبل أن يأمر...) وثيقة إثبات الهوية! أخرج "ممي" الوثيقة ليضعها أمام الرجل على المنضدة... قرأ الرجل بصوت مجهول بنبرة إنذارة مكثفة معدة إلى "ممي" نظيرة وعيد قبل أن يتسائل: هل هذا اسم أم أحبك؟... أبتسم "ممي" بحزن، أجاب:

- هذا هو الاسم الذي لم أختاره لنفسني، فكما لم أختار لنفسني وجهي أو لون جلدي) (ص 98)

يبدو للوهلة الأولى أن الكاتب أراد أن يعالج في روايته مشكلة الإثنية العرقية، وتحديد الصراع بين الله العربي واللف الأمريعي، بين المجتمع كصف بحوره ممي، قائم على الإقصاء والإقصاء، هيمنة العربية على الأمريكية، ويرى الكاتب أن الاعتراف بنهوية البنية التعددية ضروري، وأن أهمية هوية واحدة لا تطغى بالضرورة نحو أهمية الآخرين فكيف يرى ن شعلة الاقصاء والامعاء تعدي على وهم

تكمنا حدث مع البطل "ممي" الذي يستطرب جميع شخصيات الرواية ويشمل حيزاً كبيراً في المشهد الروائي، فهو ابن المصعراء وسليل الفئة الأمريكية، هاجر إلى مدينته طلباً للتكسب والمعيش، واجهه مشكلات كثيرة وصعوبات شتى، جعلته غريب الوجه واليد واللبس، وقد حاول إعادة إنتاج عيشه، فلم يفلح، وفشل مسلوب الإرادة ضائعاً، وبهذا الاستهلال أحمق بالمرية، وهي بنوره نتيجة لهذا الاستهلال، ولذلك فالعلاقة بينهما جدلية، ومثاله هذا الحوار بين الأب والابن: لا تقل لي أنك قررت الهجرة إلى المصعراء - وصية ناصوننا للفقود تقول: "إلى الأمان أن تذهب إلى المكان إذا ساء الحال في المكان" - وأخاف: - إلى المصعراء أن تكون في حاجة إلى اتصال أسماء مسرعة، بل لن تكون في حاجة إلى اتخاذ الاسم أصلاً! ص 198

لهجرة عن المكان والعودة إليه مهم يتحرك في اتجاهين متعاكسين، ولكن من محال واحد هو التناهي معه، ذلك أن الحرية عن المكان سيبل إلى الانتماء إليه على المستوى النفسي والاجتماعي والتشعبي، حتى ليترامى المكان في صورة الدم الذي يجري في العروق، فكما ورد بصوت البطل ممي وهو يحاور أبه (بل أنت ابن مصعراء شئت أم أبيت، لأن الدم الذي يجري في عروئك دم مصعراء مهما انكثرت) (ص 200)

والإنسان دائم البحث عن ذاته باستمرار ليجدد موقعه من هذا الوجود حفاظاً على هويته، وتأكيداً لثقافته، وبهذا يصبح الانتماء مسو الحرية، وتصبح الهوية وجهاً من وجوه الانتباه.

ولو بحثنا عن مظهر الحرية لدى البطل، لوجدناها متعددة أبرزها فتح الهوية بوصفها وظيفة من وظائف الثقة، يجسده الحوار الدائر بين (ممي) وموظف السجل المدني (وضح "ممي" شهادة الولادة أمام موظف السجل المدني، وقال: - يوجرتن - حبسه الموظف باستهزاء، فأضاف: - يوجرتن اسم المولود يوجرتن! انحنى موظف السجل على الوثيقة

والجماعات، بين المدينة والصحراء، ولخص السؤال الذي طرحه الرواية ضمناً هو هل هيمنة لغة أو ثقافة ما في مجتمع متعدد الأعراق والأصول تكفي ليضياع مشروع وطني؟

ير الإحد - في رأي المؤلف - هي عدم مشروعية الهيمنة الثقافية والإيديولوجية، أيًا بتصور الظروف والمواقف. وهذا ما عبر عنه الحوار بين موسى، وعمي (مالك عمي) ومالا ترى في السيادة في حال الاسم الذي اختاره أنت لخيلتك في ظلك؟.

أجاب موسى: لكن أن الاسم في حالتي أهون أمراً.

ثم أضاف: لعرض السيادة على اسم كهذا صنعاً للبليلة تعجب "عمي"، البليلة؟ في استمارة أسماء الأعراب في نظر السيادة، يكمن في جنس مستعبر من خلق الأوراق، ص 68

هسية الحرية الثقافية تقتضي التمييز بين الاحتفال الثقافي، والتمتع الثقافي الذي يمارس ضد اللغة المحلية مثل قمع الأسماء والمادات والأدب والفنون التي تحتفظ تلك اللغات، انطلاقاً من أهمية التنوع الثقافية في تعزيز الحرية وتمجيد الإبداع، وكما أن الدفاع عن التنوع الثقافي على أساس الإرث الثقافي ليس حجة قائمة على الحرية الثقافية، وأن التمتع الثقافي يمكن أن يكون نيل للحرية الثقافية، وبهذا تبدو العلاقة بين الحرية الثقافية والتنوع الثقافي متبادلة، وكما ورد بصوت البطل "عمي" (إسكندر الأسلاف لا يحدد وحدة الهوية، لأن شروط أي وحدة هوية، إنما تكمن في لم شمل الأجزاء، لا بدق إسفين في الكيان ليتشتت إلى الأجزاء ويضيق؛ إن احتواء الأجزاء في بقية دائماً وراء، أما التصريم فلم تميزاً فحسب، ولكنه هدام، ص 105)

وقضية أخرى طرحها الرواية وهي العلاقة بين سلطة الأتمس ببعدها المذهب والروحية وسطحة الشرائع، فالبطل عمي يتهم الضمون بصيق الأفق ولاسيما القانون الوصفي الذي يكفل لك الأفلاط من

هوية مشتركة لا اختيار هوية، وفي هذه الحالة تأخذ الصراعية شكل إثارة القوى المحركة لهوية مرعومة السيادة والهيمنة تعجب الاستمات الأخرى التي تؤمن على الثقافة أو الدين والعرق.

ومثل هذه الآراء أدلى بها عمي بدوره، فهو لم يعد من غربة خارج الوطن، حتى يعامل ككفر هريب، ثم يعكس البطل تعجب القوم للفتة، مؤكداً استمارة الحقيقي، ومهيباً الحطر الذي يستهدف تدمير الوحدة الوطنية (لا أريدك أن تضي أن في داخل جوف هذا الوطن غريب يشكون، غلوا على وحدة الهوية) ص 104

وحيث يعلم أن السلطة تمارس الريب والتصليل وتدعي حماية الهوية من أدهاء الاضطراب، يصدى لها بجراة وصرامة، فيقول (اليس خيلتك في حق الوطن أن تمنع من التداول تلك الأسماء التي أغشى أسمائها حرية الوطن بأرواحهم يوماً؟ لم يري دماء الوطنية، والدين يصمون وحدة الهوية فوق كل اعتبار) ويشترعون بالمدانة، فير عابثين بشموس التاريخ، فيرد عليهم ساخراً (اللهة على وحدة الهوية، لا تجهز لنا أن نطلق النار على التاريخ)، ص 105

ويرى أيضاً في الاسم امتداداً للثقافة وتأسيساً للاستماع، ولعلكني لم أطلق اسم "وهران" لبطل الأبطال في الأمازيغية وهو قائد أمازيغي حارب الرومان مع رفيقه "ماسينسا"، إلا عملاً بوصال الأجيال التي تحدث عنها)، ص 68، في حين أن موسى يري في التاريخ رأب آخر: (ما تسمعه أنت تاريخاً خرافة مكتوبة يهدد السيادة)، ص 69

والهوية - من وجهة نظر الكفوشي - يمكن أن تكون مصدر إغناء، ويمكن أن تكون مصدراً للعب والترويع، مثلاً ورد بصوت البطل عمي (أي حطر يمكن أن يشكله الاسم، حتى لو كان أباي على ما تسميه سيادة)، ص 204

لرواية في رواية (من أنت أيها الملاك؟) فنتمه على وجود تباين احتساعي وثقافي ويثني بين اللغات

عن رینہ (من أنت أيها الملك؟) إلياسم الكنعاني

والظهرة الثانية، وهي تابعة من التقاطع الكنعاني بين الصحراء والمدنية، وتتمثل بالتأثير النفسي والاجتماعي والثقافي. لكل من الكنعانيين في الإنساني وتبدو الصروق بينهما في أجناس مظهرهم في للشهد التالي (في الصحراء يأخذ الآباء أبنائهم من أحضان أمهاتهم ليميدوها إلى أحضان أمهم الكنعاني، أمهم المحتشبة الصحراء لستلهم المحكمة).

أما في المدينة فالأم هي المقتل الأول والأخير، فكما أنها تعلم الأول والأخير... أما الأب فلا يجد ما يقطعه في هذه الرحاب العمرانية، إلا أن يحوم حول هذا المقتل الهلثي، معنياً نفسه بذلك الأمان المزور الذي تريه الملكية... (ص 145 - 176)

يحمّد هذا الاقتباس خصوصية المكثف والمرق بين الصحراء والمدنية. وتبدو رؤية الكنعاني عميقة وشاملة. تمتدّد السمات التقليدية للمكثف عظم تتعدّد الأثر الفصكري والفلسفي بدياً سواء في الأحداث أم في الشخصيات، فقد أخرج المفكر الجاهل والفلسفة المتقلبة من إطارهم التطوري - الصوري إلى رحاب الأدب، مما أكسب الرواية بعداً جمالياً. وهذا ملمح جديد أصافه الكنعاني إذ جعل الأحداث والوقائع والشخصيات تتحرك في عمل هي لتتحق بملقح فلسفي، ومن حد تظهر قوة الكنعاني في أعماله الأدبية

والظهرة الثالثة هي تتمثل بالثام الذي يصبه الطوارق على وجوههم، اعتقاداً منهم أنه قد يحمي رواحهم. حيث يتسم السجل موقفهم المتعبر والميلوسوف، ومثله الحوار بين نزيه العامل "وسني" - يهو أنك استمرت قناع الصعراويون إذا لم تجد حرجاً في ارتدائه حتى في شوارع المدينة. - أحكم نزيه الثام حول وجنته قيل أن يقول: ملا، بل من أخفق في إخفاء التواها يتقاضى التروجم على طريقة أهل السجل المدني خير أن يتلق بلثام التماشي على طريقة الصعراويين.

القصاص دائماً، ويستبدل على ذلك، بمشكلة فيه (ولكن ابني مازال معروماً من الانحراف في اتعلم، مضطهداً بين أقرانه، بسبب فقدان الهوية) الاسم والكنية...، وهو فوق ذلك أنه مهدد من قبل قوى الأمن بسبب المزعمان من هوية إلهيات الشخصية) (ص 90)

وسلطان الإنسان - في منظوره - أعظم شأناً من سلطان الشرائع، والدليل هو أنته (ص 203)

يبدو موقف مدير السجل المدني، ممثل القانون عسى النقيض (يجب أن متصرف للقانون بالأفضل مهما وجمناه، لأن في ضياه يكمن ضيائنا أيضاً) (ص 205)

ويحلم الجبل بتسريح أفضل في مقبل الأيام. وهذا هم في رؤية مستقبلية متفائلة (ولكن رسالة الشرائع الأرضية تكمن في تمثيل القصاص، أو قتل في تأصيله، إلى حين تستفيك الروح التشرعية الخيرة في كل قانون) (ص 204 - 205)

ونبه خلوص أخرى بطرحه، الكنعاني في رواية (من أنت أيها الملك؟) ثقف عند ثلاث منها هي التقاض المكثف، أي نظام العلاقات بين مختلف الأمكنة، ولها وظائف ودلالات عميقة في الرواية فالصحراء هي المكثف الأمثل، أما المدينة فهي المكثف الطارئ بالنسبة إلى البطل بين المكثفين علاقة تقاطع، لأن الصحراء في نظر معني، أليف، وهي موطنه وملاذه وفردوسه المكثف، مثله جاء بلسان الراوي (كان عليه أن يختار الرجل، إذا شاء أن يتجنب الرجل، فكان عليه أن يستجير بصعراء إذا شاء ألا يجد نفسه ضريباً في صعراء الأعراب). (ص 209)

يتضح في هذه الدالة أي علاقة المكثف بساطته علاقة يدهي تحمي من عربة الكوخشة، وتجلب له الدماء و لأم هي بالثلي مكثف حبيب وعريد - مكن الإقاصه فهو - ضم يبيدي - مكن ضرد ومصر، وصفه بصعراء الأعرابية

.. ولكن شفاع أهل الصحراء يفتي وجهاً،
ولكن ميهات أن يطلع في إخفاء التواب.

قال نزيه: الإخفاق في إخفاء التواب باله كبري
لأنه تعرية للروح

خلق مني، ورجل يجري روحاً في عروق الصحراء
أرثل من امرأة تعري جسداً.

سأل نزيه: أليذا الصوب يستهتت المصنوعون
في إخفاء وجوههم بأقنعة التماس، هلذا منهم أنها
تستطيع أن تخفي الروح أيضاً إلى جانب الوجه.

.. واضح أنهم أخفوا في هذا ولا أنا الخليلي إلى
أن يستبدلوا بفتاح القماش قناعاً آخر أقوى مفعولاً

.. مني: المزلّة سلاح من فشل في هجر روح
الطفولة.

.. ولكن التهر من روح الطفولة أيضاً خطيئة.

.. التهر من روح الطفولة خطيئة في ناسوس
الخائف، ولكن ليس في عرف خلق الخائف.

أضاف نزيه: .. لو أحسنت إخفاء التواب على
طريقة كهنة المسجل للمني ما طرقت من المسجل
هذه الدائرة. ص 227 . 228

الحوار هنا يأخذ بعداً فلسفياً، بين شلميتين
الأولى تمثل السلطة التي طرد منها، والثانية تمثل
العريب الذي يسمي إلى أهل الصحراء. يستخدم
المقاس بين الطرفين حول القناع أو القناع الذي تحول
إلى قضية تتصل بالأيديولوجيا والمعتقد والروح.
والقناع هنا نوعان قناع مادي يتمثل بالنش وجر
معوي هو الريف والتصليل والتعوية، الأول مظهر
يخفي الروح، والثاني خادع يخفي التواب والمكائد،
ويذهب تباين وتقابل، ويريد أن يقول الكاتب إلى
مكة السلطة يمكن أن يصرهم بتلويب المصادقة
والروح المتولية، والمتحجرة من الوهم والخرافة،
إضافة إلى استهداف الواقع وتمثلاته، والاستفادة من
التجارب والحجرات.

كما يرى الطقوني أن علة الصحراء لا يفتي.
إلا بألف الدين اعتوا بتلويهم الذهنية وأرواحهم

المطهرة وتلويهم هي في هذه الحالة عامل جذب
وخصوبة، في حين أن المديح البطلة بالجحيم مرحف
على الصحراء تحليها إلى جهم، فمسي البطل الذي
ابتعد أبه وصل، فمسي ثوب المديح يظل مصراً على
مضيق هوية وسمع اسمه في ولسه الجديد.
وحسوب بعد، اكتشف الريف والروير الذي
معارسه شرخته الشيب ولم يكتس سوى لاهة لسرقة
الأثر القيمة التي تحمل به الصحراء

وعلى الرغم من هروب يوجرت الذي استبد
أسمه ب حري . فيه نل مشيت بهيته لم يحرفه
التبار للمخصص، فس شابه به عما تلم.

إن الكاتب يعمق على احترام القيم الأصيلة،
والمسك بهوية من غير تمسب وحسوب عند
يشير إلى البهنة التي ينشئ إليها حسني وابنه
يوجرت ، وما تعرض له من قهر وإذلال وأبشار
ومثاله الحوار بين مني والمسي صاحب أبه في
المسجل. .. مسجلتي عن أمر يوجرت أن يجري كما
تسمونه في مسفلكم. يجري على علم بكل شيء،
أهني أنه يعلم أنك تعلم. .. يعلم أنني أعلم ماذا. .. يعلم
أنك تعلم أمر الصفة. .. الصفة. .. صفة الجهم. ..
وماذا يفعل أن يجري. لا شيء له. .. لا يخشى
فصاحمي. .. استخف الفتى بالسؤال. .. يجري لا
يخشى شيئاً له. .. لا يخشى فشل مكعبته ضد
المسجل للنسي. .. يجري لا يخشى حتى فشل
المكعبه. .. من أين له بهذه الثقة بالنفس. .. استمار
قته بتلمه ملك. .. يجري مستلر ملك. .. ماذا تعني. ..
جري يقول أنه يترك على الرغم من أنك لا تعرفه
(ص 248 - 250)

ويجسم الكاتب روايته بمهديه مراديه عجيبه
استوحاه من استغدير الصحراء المسخرة (استقر
التصل للمسجل بروج الإله الأيدي في حصر المسجل،
فقر الابن أرضاً. انتق الدم غزيراً من النهر لمسجل
صهر الحشيش تمثل هجر الأرض الطمأ لبروي

من رواية (من أنت أيها الملائكة...) (البايعون للكفر)

والإنسانية، أولها ألم مصروع بالأمل، وأجرها تحرير
وخلام من عدايات الروح والصمود، وهي - في
ممراته الفلاكي - صرخة احتجاج على الريف
والخداع - وعلى الأقنعة التي يتسمع بها الطغاة
والظهيرة وصناع الظلم والمآسي.

إنها رواية ككتيبة العكوسي يظهر الروح وجسر
التوبة

شجرة الرسم، فمخرجة الضحية - ككتبي الضحية
المهدأ

في العهد الجديد لفظ مبرود الأسلاف أنفاسه
الأخيرة، ثمثلك على التصلب المخبض بالدم شامخاً
مخزجاً بالدم أيضاً، فكان الجماع مكان ظهورها
بشعة وراح (من 254 . 255)

ومجمل القول إن رواية (من أنت أيها
الملائكة...) رسالة مدحلة إلى السومرن والعالم



أدباء في حياة ضياء قصبي

□ محمد فرييا *

يشكل كتاب "أدباء في حياتي" لـ "ضياء قصبي" ظاهرة تعبيرية وحدانية. تلمس حواسب جوهرية من حياتها وحياة أصدقائها، والظاهرة لشخص مثالي للإنسان المتمس بروحه، الذي يمتلك أجنحة عصفور يعلق بها في تلك الثقافة والأدب، رغبة منه في الإفصاح عن مشاعره، التي بكر به بعضاً من حواجره النفسية. يكشف فيها عن حواسب من مشاعره النرية وهذه الظاهرة التعبيرية الوحدانية التي جاءت على شكل (مذكرات) و(سيرة ذاتية) تعدّ من أفضل الأبعاد الأدبية التي تكشف عن الجانب الخفي في الإنسان، الذي يتعامل بصدقٍ وشعافية مع نفسه. حيث يعمد إلى تسجيل موالف أو إبداء رأي، أو قراءة حديث، وهذا ما دعا بعضهم إلى إدراج هذا النوع التعبيري ضمن أدب الاعتراف.

فيه رغبة الوقوف على عالمٍ تدح فيه بأمراره
وحبيب

ولكن قبل الدخول إلى عالم الكتاب لا بدّ من
التساؤل الآتي: متى يكتب الكتاب سيرته الأدبية؟

وللإجابة عن هذا التساؤل، يمتص القول أن
فضل سيرة هي تجربة ذاتية لصاحبها. فربما يلب هذه
التجربة دور النضج، وأصبحت تشكّل لدى صاحبها
نوعاً من قلق الفني، اندفع لحفظها.. والأدبية أو
المفكر مهما كان شأنه، هو واحد من اثنين أب
إنسان وصل إلى حيث يؤمّل، وانتصر على الحياة
ومعانيها، وأحسن التخلص من ويلات وشعاعها،
وإنّ إنسان كفاح حتى جرحته الأشواك وأدركه

تعدّ المذكرات نوعاً من صيد الحمار، وصيدت
الطغاية فيه، فطهرها، وانمالاتها، وتطهّرها مع
أحداث أخذتها إلى مناطق من الذاكرة لم تكن في
الحميم، بل غالباً ما استندت الحفّة بخبريه
المعريه ومواقفها السلبية والاجتماعية لتتسمير
حديثه، وتومض موقفي، وتحليل شاعره، لأنها لم
تكتب سيرتها أو مذكراتها لحلّ هراء شعبي،
وبما لتحقيق عبة دبية اسمية كغيره. ههنا
الوهة لأصدقاء القلم والثقافة

ولهذا كانت كتابته قريبة من القلب
لحرمها، على إيجاد رابطته وجدانية بيته، وبني
القرن، تحدثت فيها عن خبايا نفسه، حديث بشر

جدهم، يستهدف قارئاً شعوباً بمتعة الشخصيات المسكونة بالثقافة والمعرفة والعس والادب. ويُسرّ له معرفة طبيعة أهل الشافقة والمعيش في اجوائهم الأدبية. وعوالمهم الإبداعية

تظهر الكتابات مبدى الودعة، والصدقة التي تروى الكتابات بالأدباء الذين تناولتهم في سردهم الطويل، بأسلوب مرج بين السيرة الذاتية، وأدب المصطلحات، والظلال، والتوصيف، حيث شذت خيوط الحكاية إلى بعضها، وجعلتها مسجعة فيها بينها، بسرد عسوي سميت حيولة الداخلية من استعادة الدفات لاصبها، وخاصة، الماضي الصمد في زمن الطفولة العسرية والطفولة الأدبية، ومن ثم الانطلاق إلى عسي الدفات، وتقاليد الكتاب المبدعين، والوقوف على أثرهم الأدبية، بل لقد كانت بعض جوانب حياتها العقلية مرسومة في الكتابات بحمور عسوية، فهي حين تحدثت عن كتابتي **المناظر الخفية** استعادت ذكريات ملوكة عمرها، وعادت بالرس إلى الوراء أكثر من نصف قرن، فحكيت عن أول رحلة قامت بها مع أمرتها من حلب إلى أريحا وجبل الأريحي، فقلت: في شهر رب من المثلث الصيفي، كانت المعلمة مياء تسافر إلى بيت عمها الدكتور عبد القادر قصبي، أول مهندس من نطقة الألباء في سورية، والذي عُيّن في بلدة قريو من حلب، بلدة جبل الأريحي والظفر الأحمر (أريحا) التي كان أهالي حلب يسمون إلى جبلها في رحلاتهم جماعية يقصون يومهم في قلب الطبيعة المدهش، يستشرون الهواء النقي، يأخذون الآلات الموسيقية، فيعزفون ويرقصون، ووقت العشاء يتناولون الطعام في مقهى (أرتس) لخدمة بكسر التي هي الحضر البريحية، أو الشواء والكبة بسيخ أو يستأجرون البيوت، ويبينون هربين من جوّ تب اللهب، أياها أو لشهر الصيف.

كنت أتحدي نفسي وأنا أصعد وابه عني ثريه جبل الأريحي تسمّى سقا الأتربة الأثري، ونمر بين أشجار الكور حتى نبلع القم

الإحراق. وكلا العاملين، أعني الومول والحب، يمسك أن يبلع بالتجربة حد الصبح، شريط احتفال التصور لأطراف هذه التجربة، وفق نظرة ذاتية خاصة

وهكل عمل في صبح، من شأنه أن يخفف المسه من صاحبه بقول تجربته إلى الآخرين، ولعل في كتابته السيرة الذاتية متصفاً للكتاب، يحكي فيها عن مسيرة حياة جدهم بأن استعاد ولراً، يظهر فيها قدرته العلية على التمييز الحفائي، ويوضّح موقفه من أمور كثيرة، ترويه نصفاً، نظراً لما تحمل في صياها، من الاعتراف فداً كان الكتاب يشمر باصملاء المجتمع وطلعه، كتب شمر جس جاك روسو، خففت الكتابات من حدة هذا الشمر، وإذا كان يشمر بعظم الرسالة التي يحملها، والما من حوله لا يقدرونها ولا يهونها بها، كان الكشف عن دخائل الأمور المتصلة بحياته، الطريق العليبي إلى سرد السيرة الذاتية.

إن الصفحات التي كتبتها فيه فسيجي في كتاب أدباء في حياتي هي جزء من ذاتها، تنم عن تجربة الفتحة حروفها من تراكمات لحظات الجميلة التي عاشتها، لذلك تلمس صدق كتابتها يسمع برقة شمر ما أسقطت عليها من ذاتها التي عايشت الكتابة كعلاج في حالات الإبداع المتع ليل للقرئ على السواء

في صفحات الكتاب صمدت شيء إلى ممارسة الحب الكتابي، تميزاً عن شوقي روعي، بكتابته تواصل فيها مع الآخرين بعده عوالمها، وبأسلوب خاص، يحمل بصمات أصابعه لتعيد نثر عبق الشعر الميمية التي شمر فيها بملأوة الحب، حيث تثير رعمان. في استمتع به، نظر لتعلم معها ومع الذين أحبهم وكتبت عنهم أو كما قالت عند كتابتها عن أبي حناها الأديب الحلبي محمد كمال إلى الأتس لا يرى شظفه إلا في المرة أو في عيون الأحياء.

في الكتاب، أثبتت فيه أنها كتاباتية مبدعة أدركتها حرفة الأدب، فسمعت رؤاها بشعكل في

على لسان امرأة شريفة، قلتُ هي مع من قال سم
أيها الرجال الشرفيون أكبر مدعين في التاريخ،
حشوتهم ذهب بحرية المرأة وعدالة قضيتها،
ووجوب تحريرها ظلم فلهذا ذلك حدثتم تسعون
وراء تهيؤهم وراء تحويلها إلى واسطة معذرة قانونية
بمجرد أن تشهوا منها

ويعود إلى المكتبة كتبت سبعة قصص
لنظم سلة العير لذي الكنية ولا المكتوب
عنهم ثانياً، نظراً لما للعبارة والوضع من تأثير
وحديثة بسؤال القارئ للكتابة حيث يلامس
الكتاب تجرب الحب، بمصاديقه تبعث فيه بحس
القراءة أحساساً إنسيه وتطعمه على معرفته من
سوى حسن تشوير شر يفود بشارة وشعب مبروحة
بشيء من الخيال، من دون المروء إلى تصغير الذات.

حرصت الكتابية وهي تكتب عن هواياتها
ومساقاتها، وتجربة عمرها، على أن تصب من
نفسها ومشاعرها على من تكتب عنه، لأنها حدثت
كالمعلقة التي لا تستلعب أن تهم حبها، ولا تجد
مصرفاً عن هولاء، فأترعت كل شواقيها، وزات في
التعبير عن حبها ووفائها العاية القصوى للجمال
والجلال، وأثخنت من ذلك حواء صفر يرخر بالمعابر
الإنسية والمروء والأخلاق.

حاولت الكتابية أن تصب على الخطوط العريضة
التي ميزت حياة الأديب الذي تكتب عنه، ومن جهة
نظرة الحسنة، وهن لعلاقتها به، وبشرف ياديه
وسلوكة الاجتماعي معها. وربما أتت على تحطيات
شهادتها بصحة، وعاشت حديثاً جميلاً، وحالة
وحداسية الأمر الذي يحمل سيرته وسيرته (أشرفاً
حصراء) ثمكتى القدر من المصور إلى الدواجن
وكتشفت عمق انشغاصيه، وعلاصه برعاها
الإنسية ومعرفه لوان ثقافتها.

ولم أجد مثلاً على ذلك من كتابتها عن
أدكتور عبد السلام العجيلي حيث تطعمت
الكتابة على حواش من سيرته الأدبية معتمدة
على إبراز شخصيته الفريدة عبر رسائله الحسنة،
التي أدرج بعضها في كتابته الطريف أحاديث

في أريحا، لا أتسى منظر (المتد) الذي كان
يحمل القرب السوداء ويوزع منها للده على البيوت،
هذان ابن عمي (مأمون) يرم الأوراق الصميرة ويشد
(الميتك الشعب) ليترئس المدير ويصلح حين
يتسببون ولشد تعلمه منه (والثري) ورجل جمع
الأوراق ونلغها، ونشر بها الناس.

كتابة عنها عن المصولة وشبهاتها. كانت
صدي لجهة خلقه الجال، وموسيقاً لشاعر حيوي،
ولوليا لحرطه عمره بألوان الزمان والطكن. ول
مثل هذه الكتابة تؤكد عليه شخصيتها، ويحده
عن كتابتها. وتدخل في نطاق المحكي الميردلي
الذي يمسح خبولة الداخلية من استمادة الذات
لأصبعها، خصوصاً ذلك الماصي السعيد في زمن
المصولة.

لكن صباه التي اجتمعت. ولجبرت تجارب
الحياة، وشئت عن الطوق فيه بعد، هكتن به شئ
آخر غير الشملنة. شئت في الذوق والشوق الأدبي.
والانغماس في الانفعالات الشخصية والمعاشات
الأخوية، فيما إن املت على كتابتي **المتن**
العلمية الصادر عن اتحاد الكتاب العرب عام
2004 حين كتبت لب موقفاً حر فهي بعد ر
مدحت كتاباتي الرمينة، في كتابها، وأثنت على
أخلاقها العالية، فوجئت بشعاعتي النقدية، وجرأتي
في البرح بالمستفوت منه من كتابها الجسد المحرم في
الدراسة التي وقفت فيها على محور الأنا في الرواية
السورية، فوجهت الكتابية إلي سؤالاً شفهياً ثبتته في
كتابها الذي سألني به الآن، فقلت

— نت إسن منترم بإعدادي ونظم، فضيف
تكتب مثل هذه الدراسات؟

وتقل الكتابية إجابتي الشفهية التي بيئت فيها.
إن كتابتها الرواية حين يلجأون إلى توصيف المشاهد
الجسمية المكشوفة، خلف المسائل الجميلة عنهم
لم يبدعوا أدباً، وإنما هم يداعبون خيالات الناس
بالكتابة الجنسية، فكيف مسكت بحس المقعد؟
وقد أخذت على الكتاب وعواهم المرملة لتحرير
المرأة، وهم يعتمدون تحرير جسد، وألقب صراحة

وقد تسطوي الأحداث الصميرة على أمور شخصية عابرة، لكنها ذات دلالات بعيدة الأجل.. ويخمس الشخصية لمرحة.

ومن دون الوقوع في شرك الخطابة الصبغية، أو الانزلاق في فخ استندار المشاعر، لمسك الشخصية بتلابيب قوتها، ثم تلاصق قلبه ووجدانه، وتستمر صميره وإمدادته بصورة تجعل هذا القارئ يتشبه بالشخصيات التي يقرأ، فكيف يتشبه بالرضع بشدي أمه لا بفله إلا بعد أن يرتوي.

تحكي الشخصية عن تجاربها، ولقاءاتها مع الضفتين الذين عرفتهم، ولظفها قد تسهب الحكيم، فتخرج عن الموضوع، وتستطرد، أموة بآداب المربية الأولى الجاهلة، حتى تلهو القارئ أنها سبت الكاتب الذي تحكي عن أدبه، فلدى حديثها عن الشاعر مصطفى المجر، وديوانه شحيرير يهيماء تورد الشخصية حكاية طويلة عن رحلة، قامت بها في شهر أيار عام 2003 إلى المنطقة الساحلية، وقد يثنى القارئ في البداية أن للرحلة علاقه بالشاعر الذي تتحدث عنه، ولكن الحقيقة أن الرحلة أشبه بملصق كسولاج، ليس لإعلاء الموضوع، وإنما لتطويع السرد، تقول الشخصية: كتب برحلة مع جمعة الفلاحي في حلب التي التقيت إليها بعد استقالاتي من عملي عام 1995 هذه الجمعية للهمة التي تهت عن الآثار ترصدتها ونصميتها من الزوال، وكهم اضتمعت مدداً كانت عميقة وأسمتها (الملح المنسية) وصفت في برنامج "الرحلة زيرة" (فلة الرقيب) التي تقو 700 م عن مطبخ البصر. كتب محمد ومحمد في مرقده جليلة منيته حتى وصل السماء، ولم يصل إلى هذه الفلة المعلقة بين السماء والأرض، لكن الذي يصمم على الوصول إلى مقفاه يصفه ولو بعد عدايب وخوف، وأخيراً حمدا لله، وشرح لنا الدكتور محمود حريثاني عن تاريخ القفاه ثم جلس في مدحها، نظر إلى البحر في الأسفل منظر رائع يستهل المد، في الصعود المهم فكف، وموقع وميل قديم من مدي شرب العرب في ثمة تجوالها قال لي أكتفي، أشهري قلبي إلى

العشبات ومنها هذا المقطع من رساله وجهب إليه أحد أصدقائه الوزراء القدامى في شهر يمس على عام 1962 والتي تثير عن وطنية المجلي ومكتابه المرموقة يتولى مقطع الرسالة علم من وفي آخر الصوره، امك استدعت من مطر حرك البعيد تشترك في وراي يراود منها، أن تخرج من أرماتها، وتصلح الحال، فسرتي ذلك كشيرا، سرتي لأنني عرفت أنه لا يزال بين أصحاب الحل والعقد من يمسك بالناس الصالحين عند الأزمات، ومن يمسك بتوسيد الأمور إلى أهلها، وتو صانوا بعهدى المقام قبلي الصبيح. لهذا بادرت بالشخصية إليك وفي هذا الصباح لأطلب إليك، بإعاج أن ترفض العرض الذي وجه إليك، علا شيل ن يصفون ويرير

لم تتحدث الشخصية عن رواية "بسمه بين الدوم" أول عمل للروائي للمجلى، وتنتقل مقعلا سرديا منها، وآخر حواريا، ثم تتحدث عن مجموعة المجلي الشخصية "سوت الحبيبة" الصادرة عام 1983 وإهداء المؤلف بسطة لها حملت العبارة الأثنية إلى الصديقة الميرة، القامة شفاء هوميدي، مع أطيح الود.

لم تتحدث النفات والفتلات التي أتت فيها الشخصية على طي المجلي وسيرته وأدبه، وسدى علاقتها به، ومكانته في نفسه، وعلى الرغم من تعدد الآراء، وتنوع الوقفات والفتلات، فإن ما كتبه عن المجلي يشكل صورة قاطعة مصرفة، تشد فيها خيول الحضي إلى بعضها، لتخرج في حثها الهائبة متوامة مسجمة وقد تضررت مسورة بانورامية للمجلى الأدبي للمجلى، الذي شغل ضامرة فردية في رسمه ومكانته الرقي، وبيته الهوي على مصاف العرب الخالد.

في السرد، عبت الشخصية إلى التركيز على حدث صغير خاص بها، تضمه - كما تضم حبات القند - إلى مجموعة أحداث لها علاقة بالأدب الذي تسلب الأموة عليه وتعمل على تمثيله شيد هتيد في اتحاد مصدي ينتهي بمواسب يعبر عن الحب والاضطرار.

تحده، وإحساساته نحوها، وهي آلية تنوعت فيها النقلات الثقافية، وكان الكتابة صعدت إلى إيجاد مراحيا مبطنة، تنظر فيها إلى نفسها، وكل منا يعلم مدى تشغل الأثنى بالمرأة، وقد قلت في دراستي عن روايتها "اختاراتي والحب": إن "خالية" بطلة الرواية هي "ضياء" الكاتبة، وإن الرواية هي مرآة الكاتبة، ونص الرواية غداً مفتاحاً لمعالم النص للروثوم بالأثنى، بوصف الصاردة هي الذات الثانية للكاتبة، فـ "ضياء" هي مؤلفة الرواية، و"خالية" هي بطلة النص، وهما مزيج من أنوثة لغة الصاردة مع أنوثة الكاتبة، ووحدة العلاقة بين الأثنى خارج النص، والأثنى التي في داخل النص تعني عضوية العلاقة بين الكاتبة وفتتها، وتمتد هذه العلاقة عبر اتحاد الأثنى مع جميع العناصر الأساسية، فـ "خالية" هي الأثنى، وهي المدينة، وهي الوطن، وهي الذائكة، ومن ثم هي الكاتبة ضياء.

وقد قدمت الرواية جرداً لحياة الكاتبة نفسها التي تقرب كثيراً من شخصيتها "خالية" مع أمها، لتكشف أسرار مجتمعا الروائي ولداها، وبنوآه، وسواء أكانت "خالية" هي "ضياء قصبي" أم صورة من صورها، فإن الرواية كانت عملاً أنشويًا كفاصل الأنوثة، جعلنا نتحرك مع خطوات الطفلة البهرية، ونسمعها تعبر عن مشاعرها وهي تركب (الترام) أو (الحنطور) /العربي) أو تنظر إلى (صندوق المجانب) يموت الماضي الذي يمج بالحفريات والصور التي ترسم ملاحق مقولتها من خلال المجتمع الشمسي الحلبي، ومن ثم مرافقتها المتفتحة على مجتمع الجامعة الناهض، حيث تتبدل المايور بتبدل الوعي والثقافة. وقد جسدت شخصيتها مثالاً للشخصية النامية في الرواية. تلك الشخصية التي ترصد تطوراتها النفسية واليدنية منذ الطفولة حتى الزواج وتكون بعفوية أدبية، وكذلك الحال في كتاب "آباء في حياتي" فهو مرآة الكاتبة التي تربنا فيها صورتها الإنشائية والأدبية والثقافية، صورة الأثنى المشوومة بحسب الأدب وأهله، وعلى الرغم من أن الكاتبة مقابر لكتب ضياء القصصية والروائية والمطوية، إلا

النادي متوقفاً لا تشاهد، لا حيلة، لا رحلة حتى. أو الكلام بطول في هذا الشطط الأدبي كما قالت الكاتبة نفسها عنه. 1.

والتاريخ الذي يقرأ هذا الكلام لا يجد علاقة واضحة بين الكلام عن الرحلة وجمعية العاديات ونادي الشباب العربية، وبين الشاعر مصطفى النجار، وهو متعلق بما قبله، وما بعده، حيث انبرت الكاتبة بعد الحديث عن الرحلة للحديث عن سيرة الشاعر وشعره، وأتت بنماذج من كتاباته الشعرية، وكتاباته عنها وحواره معها، وهدت دواوينه المشتركة مع شعراء من الوطن العربي الصغير والكبير، فديوان "حوار الأرياء"، لشارك فيه الشاعر النجار المنهجي الحلبي مع سمير دهم السليبي الحلبي، والمصريين حسين علي محمد، ومحمد سمير بهومي، ثم اشترك في ديوانه "الطائر والحلم الأبهى" مع الشاعر المغربي محمد علي الرباعي، ثم ديوان النجار الخاص "من سرق القمر"، ثم تسقل الكاتبة إلى ما كتبه الشاعر عنها، وعن كتاباتها، وأسمائها ونسبائها، ولقائاته الأدبية والصحفية معها، ثم صعدت إلى إعطاء الشاعر شيئاً من حقه، حين قالت: "هو من أوائل المجددين في الشعر والمتخلين عن القافية، مسابراً حدائق العصر الذي لم يعد فيه أي تناغم، وأية قوافير. ولم تكن أخيراً ما كتبه شاعر السلفية المجتهد سليمان عواد" عام 1974 عن "مصطفى النجار" من كلمات لها رائحة الزهر بعد ندى الربيع، حين قال: "مصطفى النجار، شاعر ثروبانور، مفن جوال، يحاول إيقاظ الذين يعيشون في الواقع، في العالم، ولم يغفر بيانه أن المعون التي اعتادت على ثقب الأرض، ونهش كبدنا لا تدرك معنى لكل أصوات الشعراء والمختلين في العالم".

يزخر كتاب ضياء بالمحطات الشخصية، وقد أقتت فيها القمية التي عملت على تحريك الحالات العاطفية وتشغيلها، ومن ثم، توظيفها البصر لألية اللعب الحر على المشاعر المتبادلة بينها وبين الأديب الذي يكتب عنه، تنقل عبره إحساساتها المتدفقة

إن الوقوف على هذه العالم، لا يعني مجرد الإخبار عن المسببات، وإنما يعني أن الكتابة تركّز أن تكل ما هو مذكور حقيقي واقعي يسكن القلب، الأمر الذي يجذب القارئ إلى الكتاب ويتابع صورة شخصياته.

في كتاب (أدباء في حياتي)، كانت حلب حاضرة جماليتها أيضاً في ككل صفحة من صفحاته، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، قولها في مطلع كتابتها عن رواية "ثم أزهى الحزن" للأديب فاضل السباعي:

"في روايات حلب العتيقة، يسكن التاريخ، وتتصاق أشجار النارج... في نوافذ أقيمتها تستقر شربات الفخار، والجرار الصامتة... وتزهو أصص العطرية والصفية.

أذكر حلب القامه فتشتمل الفوانيس، وتندد الشموع، وتهدل الحمام على الحيطان الآجرية.. حلب الأديب وطوفاني فيها، وأول كلمة كتبتها من وحي حبي لها، وتتوارد لخيالي الحفائيل القديمة، وبدياتي الأدبية... شري لو لم أكن مولودة في حارة (الجلوم) من أين كنت أستمذ كتاباتي وأصغاري؟.

وأنا أقول: إن الكتابة تعمل على تطوير خطاب المحكي من التمسك إلى الرواية إلى السيرة الذاتية فالطسولة والمذكرات، بالتجسد توضح مسورتها الأدبية، بطريقة طريف، فيها من الوفاء بقدر ما فيها من ملامسة حياة أديباتها وهولهم ملامسة شاعرة، كما لو أنها كانت تمسها بهنّاح فراشة بيضاء مطوّقة حول شجيرات ورد أحمر، وضيء قعيد الفضل في ذلك إلى منبتها الشهي، وتقول لولا ولادتها في حي الجلوم لما كان هذا الإبداع، وفيها قال المرب: لولا "هيله" ما كان "عنترة العيسى" من أعظم فرسان التاريخ، ولولا "أليوس" لما نشبت حرب فاحمي والفهرام ولولا "شهرزاد" لما كُتبت "شهرزاد" عن قتل النساء، ولولا "هليمة" وألياً لما اشتهر "جميل" و"فيس" والآن نحن نقول: لولا "شعيا قصبي" لما سعدنا بقاء الأحيّة في هذه السهرة الحلبية الفريدة.

أنه ينبثق من المشكاة التي انبثقت منها بقية الأجناس الأدبية التي كتبتها، لذلك يمكن القول إن اثنين وعشرين أديباً وأديبتين، تناولهم الكتاب المحتفى به، قد ذكر بعضهم في رواياتهم اختياراتي والحب، وهذا يعني أن كلاً من اتسم السور ذاتي، والروائي، قد شكل لدى "شعيا" ما يعرف بالحوس على تطوير صورتها الأدبية، التي هي هوية انتماء وسيرة عمر، نتجت عن الفعل الخلاق لوعها الثقافية؛ وكما اندفعت البهجة "غالية" - في الرواية - إلى مواصلة تصنيف نفسها أديباً، فمارست قراءة التسمية وكتابتها، حتى غدت مقنونة بالرموز الأدبية: من العرب والأجانب، من أمثال فاضل السباعي، وعبد السلام المجالي، وحنا مهله، وجبر حيدر، ووليد إخلامسي، وفرجينا وولف، وناتالي سلروت، وفرانمواز ماسان" فإنها في كتاب الأدباء الذين هبوا في حياتها لم تخرج سيرتها من هذا النطاق.

في الرواية، جعلت شعيا نافذة عرفت تطل على القلعة أشهر معالم حلب، مؤكدة - منذ المقدمة - على دور (النافذة) في الرصد والمراقبة والانفتاح على العالم، وهذا ما حرصت عليه الكتابة في كتاب المذكرات والسيرة الذاتية، إذ عمدت إلى فتح نوافذ بيتها وترصتها مشرعة على الجهات الأربع، فكتبت من أدباء من حلب، وما حول حلب معها، وما هو أبعد من حلب عربياً.

أحبّت شعيا حلب بل مشقتها، لذلك حرصت على تخليد جمالها في معظم ما كتبت، في رواية "اختياراتي والحب" كتبت عن شوارعها وأزقتها، ونوافذ بيوتها، وتاريخها وقلمتها، كما تقول: **أيتها القلعة الراهضة في حزن مدينة حلب أنتى من شمرت يماضيك الحافل بماجادك، ومضت السنين تلو العتق، ومضى جيل وأتى جيل، شئت مدن وفدت مدن، وأنتى كما أنتى يمتدنتك العالمة، وساجرتك الواسعة، وهباتك المظلة على لتجدة، بسجنتك وروعتك وأمانتك.**

الدكتور إحسان النص

(دقائق في رحاب مسيرته وعطاءاته)

□ مصطفى عكرمة *

الدكتور إحسان النص علم من أعلام الأدب سعيش في ذاكرة طلاب الأدب العربي وعشاقه أجيالاً قد لا يحدها زمان في أرجاء وطننا العربي بعد أن أغنى طلابه بما قلّ نظيره من العطاء المتجدد في عدد من البلدان العربية التي عمل بها مدرساً وأستاذاً تسعى للظفر به الجامعات والمعجم والهيئات العلمية.

ولد إحسان النص في دمشق سنة 1921م لأسرة عرفت بحب العلم، والعمل بالتجارة فأخوه الدكتور عزت النص الذي عهدت إليه وزارات عدة، رافق في صباه الشاعر نزار قباني مرافقة شبه يومية وقد أهدى له نزار أول ديوانين له.

وفي "مكتب غير" ومنه ظهرت ميوله الأدبية تحرك قلعه في كتابة المجلة الحائظية، وتلتها المقالات الأدبية، قرأ قبل دخوله الثانوية معظم كتب التراث الأدبي واستفاد منها لغة وأسلوباً، ولمع اسمه كاتباً في مجلة الثقافة المصرية التي كان يرأس تحريرها آنذاك الأستاذ (أحمد أمين) الذي أصبح أستاذه فيما بعد لينهل منه ومن أقرانه المزيد من الثقافة والعلم في كلية الآداب بجامعة القاهرة...

القلماني من الذين جمعت بهم الصدفة، وهو طالب عندهم، وأخضر ما يخص ذكره من بين هؤلاء الأفاضل أستاذ د. شوقي شيف الذي أشرف على رسالة الماجستير والدكتوراه اللتين تفوق بهما أيما تفوق.

ومسيرة عمله بل أعماله بعد تخرجه وتفوقه مما جعله محمداً أنظار المسؤولين في التربية الأمر الذي حرمه من دخول الجامعات الفرنسية التي كان

وقد أوقع ولماً شديداً بالأدب الفرنسي فقد اتقن الفرنسية وهو في المرحلة الثانوية.

مارس بعد تخرجه أعمالاً وتلقيه أهله إخلاصه فيها وتفوقه في أدائه على حصوله مما أراد فغالب إجازته الجامعية بدرجة ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى وكان من أساتذته الأجلاء الذين تأثر بهم وأحبهم د. طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي وعبد الوهاب عزام ومصطفى السقا ود. سهير

وحقق ثلاثة عشر كتاباً في الأدب والدراسات التراثية والإبداعية التي أغنت عشاق التراث وطلاب الآداب، ولأستاذ الدكتور إحسان النص إضافة إلى كتبه القيمة عشرون معاصرة في المجامع العلمية للغة العربية في مختلف جوانب الأدب في جميع محوره...

كما نجد له الجزء الثالث من كتاب "حول كتاب شخصيات كتاب الأغاني المجلد 61" وكما له أحد عشر كتاباً في الأنساب العربية في أجزاء مختلفة منها الأجزاء التالية:

المجلد 64 الجزء الرابع والثالث والرابع من المجلدين 65 و 66 والجزء الأول من المجلدين 67 و 68 والجزء الثالث من المجلد 68 وكذلك الجزء الرابع من المجلد نفسه، والجزء الأول من المجلدين 70 و 80 وصل هذه البحوث جمعت ونشرت في كتاب مستقل...

ولدينا الكبير 29 كلمة بحثاً نشرت في المجلدات 67 و 68 و 71 و 72 و 73 و 75 في أجزائها المختلفة، كما نشرت له بحوث في الموسوعة العربية في مجلداتها 1 و 4 و 5 و 6 وبحوث المقالات الأدبية في عدد من الصحف والمجلات المحلية والعربية.

زالت عن الساحة والمستهين، إضافة إلى بحوث أُنشيت في مؤتمرات مجمع القاهرة وكلها في موضوعات حيوية وبلا غاية الأهمية...

انتخب في عام 1993 في دمشق نائباً لرئيس المجمع، وفيها رئيساً لجمعية اللغة العربية في الموسوعة العربية... وقد أقيم له حفل تكريمي في قسم اللغة العربية في دمشق.

ورغم مرضه الذي تلتى عن اللقاء الحي به لم يزل منصرفاً إلى إعداد بحوث لشخصها، عموماً بذلك على تاديت لرسائله في عالم الثقافة والمعرفة والأدب.

مؤملاً لها إذ كان عليه أداء الواجب لولته، وطلاب الأدب فيه نظراً لتقافته وعلمه، فدرس الأدب العربي في ثانويات دمشق عشر سنوات أنشأ في أثنائها "النادي القومي" ثم أنشأ مع بعض زملائه "دار الثقافة" التي أقبل عليها الطلاب في ذلك العهد إقبالاً عظيماً لما كان لها من شهرة فكانت أهلاً لها...

تولى التدريس في كلية الآداب بجامعة دمشق عام 1963 بصفة مدرس وبلا عام 1966 حصل على مرتبة أستاذ مساعد، وتمت إعارته إلى كلية الآداب بجامعة الجزائر فكان أول من أوحد إليها للشعور بمهمة تعريبها لبشاورك بمها مع زملائه الذين أوحدوا إليها من جميع الاختصاصات بحماس وعنف وقومي مبشرين بالتقدمية، وكان لملوكهم المستقيم على عملهم ومحببتهم له وغيرة على تعريب الجزائر ما جعل ذكرهم ووفاءهم أحذثة لأجيال الجزائريين...

بقي هذا الأستاذ ستة أعوام في جامعة الجزائر على ضالة المرتب الذي لم يكن هدفه ولا الغاية عنده فزله يحمل رسالة التعليم بكل ما يملئيه حمل الرسالة وما يتطلبه حملها من سهر وجهد بحمد الله أن هباً لعمل تلك الرسالة المقدسة... ووافق تدريسه إعداد المحاضرات والمقالات التي كانت تنشرها كصيريات الصحف والمجلات، ويشوق لها الطلاب المتعطشون، وتدعوه إليها النوادي والتنديات، وأشرف خلالها على عدة رسائل جامعية فكان من القريين إلى نخبة ضاربة من رجالات الأدب والسياسة في الجزائر التي أحبت كتاباً أحبها، ومنهم د. أحمد طالب الإبراهيمي وعبد الحميد الهري ومحمد الميلي وغيرهم، وبلا عام 1971 و 1972 عاد للتدريس في جامعة دمشق وحصل على مرتبة الأستاذية، استمرت حتى عام 1979 ألف خلالها